FILOZOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY UNIVERZITY BRNO

ROMAN MUSELÍK

K.O.Hrubý

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí diplomové práce: *doc. PhDr. Jaroslav SEDLÁŘ CSc.*

Odborný konzultant: *PhDr. Antonín DUFEK*

BRNO 1991

Děkuji docentu PhDr. Jaroslavu Sedlářovi CSc. za vedení, konzultace a připomínky k mé diplomové práci. Za poznámky specifického rázu děkuji PhDr. Antonínu Dufkovi. Zároveň tímto děkuji celému kolektivu vyučujících umělecko-historického semináře za pedagogický přístup během mého studia.

OBSAH

ÚVODEM

Fotograf, pedagog a publicista **Karel Otto Hrubý** byl před svým odchodem do ústraní po léta uznávanou autoritou brněnské fotografické scény a poměrně známou osobností naší fotografie. Nešlo přitom o tvůrce, který by podléhal peripetiím módních vlivů. Do konce své fotografické činnosti, kterou z vlastní vůle uzavřel v pozdních 70.letech, zůstal v podstatě zastáncem klasických hodnot fotografie, daných ve spojení technické dovednosti, fotografické pohotovosti a citu pro tvárný řád a specifičnost fotografického média.

Tyto přístupy Hrubý uplatňoval jednak jako profesionální fotograf ve sféře užité tvorby a pak i ve volné fotografii, kterou po léta soustředěně a z vnitřní potřeby pěstoval. Oblastí jeho nejvlastnějšího zájmu zůstala od počátku (čtyřicátá příp. ještě i třicátá léta tohoto století) přes všechny zevní vlivy zejména »živá«, bezprostřední fotografie žánrových výjevů ze všedního života a dále tradiční oblasti jako krajina, resp. portrét . Mnohaletou, více než třicetiletou aktivitou na poli fotografie vytvořil obsáhlé dílo, které vypovídá o životě lidí, jejich prostředí a dobových souvislostech.

Jako význačný pedagog oboru fotografie na brněnské uměleckoprůmyslové škole i dalších institucích za tutéž dobu vychoval a svými zkušenostmi a názory působil na několik generací adeptů fotografie a fotografického umění, nehledě na jeho pozdější činnost veřejně-organizátorskou a publicistickou.

Hrubého odchodem do ústraní na přelomu 70. a 80.let se nejen jeho fotografické dílo uzavřelo, ale více méně upadlo postupně do jistého zapomnění i u odborné veřejnosti.

I když stopadesátileté výročí vynálezu fotografie v r.1989 vyjevilo potřebu zabývat se komplexněji dějinami české a slovenské fotografie a zohlednit v tomto rámci úlohu i těch tvůrců, jejichž hlavní přínos leží spíše jinde než v »posunu« uměleckých »norem«[1], osobnost K.O.Hrubého dosud na monografické zpracování čekala.[2] Ještě v loňském roce např. charakterizoval jeden z fotografických publicistů P.Klimpl Hrubého jako z hlediska dějepisu české fotografie nedoceněnou postavu.[3]

Snad tedy tato diplomová práce alespoň zčásti splatí jistý dluh vůči tvůrci, který věnoval podstatnou část svého života médiu, jež řadě lidí učarovalo.

ŽIVOTOPIS K. O. HRUBÉHO

Karel Otto Hrubý se narodil 15. května válečného roku 1916 v hlavním městě Rakousko-uherské monarchie Vídni. Jeho matka - poštovní úřednice původem z Dačic,[1] tu přebývala u jedné ze tří sester, neboť otec K. O. Hrubého narukoval jako řada jiných mužů na frontu. Ve Vídni pobyl Karel Otto první rok svého života.

V r. 1919 se celá rodina ze Znojma, kde krátce po válce otec - elektroinženýr[2] pracoval, odstěhovala do nového působiště. Byla jím Podbrezová na Slovensku, kde Hrubého otec dostal velký byt a výhodné zaměstnání hlavního inženýra v tamnějších železárnách.[3]

Zpět na Moravu se rodina vrací asi za tři roky a do školy začíná chlapec chodit už v pohraničním Znojmě (1922). Pokračoval zde i ve studiu na gymnáziu, kde maturoval v roce 1935.

Z gymnaziálních let vzpomíná K. O. Hrubý rád na svého profesora matematiky Ladislava Nováka[4], který vedl žáky zejména k toleranci vůči jiným názorům a snažil se v nich tak probouzet určité humánní myšlení. Do této doby lze patrně klást i počátky levicově zaměřeného světonázoru Hrubého, jenž byl ve 30. letech obecně dosti rozšířen a nacházel odezvu i mezi studenty. Určitý levicový nádech[5] mělo i tzv. trampské hnutí, které v té době vrcholilo a jemuž propadl i K. O. Hrubý s několika kamarády.

Píše se polovina 30. let, když se K. O. Hrubý rozhoduje o dalším studiu. Nakonec zvolil právnickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze. Ve volném čase navštěvoval také přednášky na filozofické fakultě (literaturu, estetiku,...)

a VŠUP. Zároveň kreslil a maloval akvarely[6], začal hrát na kytaru.

Hudba se stala tenkrát jedním z jeho stěžejních zájmů. V té době k nám začal pronikat jazz, nejprve prostřednictvím vídeňského rozhlasu. V letech 1937-38 byl Hrubý dokonce jednatelem pražského Gramoklubu, kde spolupracoval například s jazzovým orchestrem.[7]

Jeho pražský pobyt však přerušily události osmatřicátého roku. Po zabrání Znojma sudetskými Němci se rodina odstěhovala do Brna, kam Hrubý přestoupil začátkem roku 1939 na právnickou fakultu, na které studoval až do uzavření vysokých škol v listopadu téhož roku.

Mimo nezáživné kancelářské práce si poté přivydělával hudbou. Čtvrt roku hrál s jedním pražským orchestrem v kavárně Savoy na Běhounské ulici, dal dohromady skupinu strunových nástrojů, které dokonce vydala r. 1940 pražská gramofonová firma Esta tři desky.[8]

Od poloviny r. 1941 byl Hrubý asi čtvrt roku »totálně nasazen« u jednotky »Luftschutz« v Brně. Díky dobré znalosti němčiny[9] a psaní na stroji byl však dočasně uvolněn, protože ho zaměstnávala německá nemocenská pojišťovna, kde chyběl dostatečný počet lidí. Asi od přelomu let 1942/43 pak Hrubý konal jako zaměstnanec této pojišťovny výjezdy na venkov jižní a jihozápadní Moravy, až zhruba do začátku roku, kdy byl znova povolán k jednotce »vzdušné ochrany«.[10] Po půlroce se však vrátil do pojišťovny a zde setrval do konce války; náhoda chtěla, že nebyl nasazen na kopání zákopů pro blížící se frontu.

Nyní je nutno vrátit se k fotografickým počátkům K. O. Hrubého. Ty se datují už od jeho čtrnácti let, tedy od r.

1930. Se specifickým kouzlem fotografického řemesla se krátce před tím setkal ve Vranově nad Dyjí, kam jezdil k tetě, u které měl ve dvoře jejího domku ateliér fotograf. O něco později si ušetřil 110,- Kčs na vlastní fotoaparát - tzv. boxík na snímky formátu 3x4 cm, s optikou Zeiss. S tím fotil běžné motivy z okolí ještě krátce po maturitě (byl i členem klubu fotoamatérů ve Znojmě).

V Praze převážily nad fotografováním jiné zájmy. Ke svému koníčku se Hrubý vrátil až za války, asi v r. 1941. Tehdy dostal od příbuzných v Rakousku sklápěcí komoru fy Rodenstock na formát 3x4 cm, o málo později získal výměnou za gramofonové desky přístroj na kinofilm - Kodak Retina, s nímž fotografoval prakticky do konce války záběry ze svého okolí, ať už to byly snímky z prostředí činnosti jednotek »Luftschutz«[11], z výjezdů na venkov nebo ze samotného Brna.

Po osvobození města Brna se přihlásil k práci v redakci Rovnosti, kde se dostal ke své první fotografické zakázce - pro Sovětskou armádu portrétoval vyznamenané vojáky, pořizoval záběry z vojenských ubikací, fotografoval z letadla.[12] To už měl středoformátový fotoaparát Rolleiflex, jenž mu byl přidělen z válečné kořisti. Škoda, že všechny negativy musel odevzdat armádě.

Toto poválečné setkání s profesionální fotografickou praxí zřejmě rozhodlo o jeho dalším životě. Původní záměr dostudovat vysokou školu se ukázal být nereálným (ještě za války mu zemřel otec), a tak posléze zůstal jako fotograf v deníku Rovnost, čímž vstoupil na skutečnou dráhu profesionála. V Rovnosti ale nezůstal dlouho. Od r. 1947 [13] na čas pracoval v příbuzném oboru a stal se kameramanem

u Čs. státního filmu Brno, kde točil krátké dokumentární a propagační filmy. Po zrušení Krátkého filmu v lednu 1948 dostal nabídku na místo fotografa ve Státním divadle v Brně.[14] Začátkem roku 1951 pak přijal místo fotoreportéra časopisu Květy v Praze, na víkend se vždy vracíval domů do Brna. V redakci Květů pracoval např. s Josefem Proškem a Alenou Šourkovou.

Na jaře 1952 byl K. O. Hrubý požádán vedením tehdejší Vyšší školy uměleckého průmyslu (později SUPŠ) v Brně, aby zde externě vyučoval fotografii, která byla již tehdy součástí uceleného vzdělání absolventů této školy. Poněvadž dojíždění do Prahy bylo pro něho za této situace nadále neúnosné, zanechal posléze zaměstnání v Květech, ale spolupracoval s nimi dál, stejně jako např. se Světem v obrazech.

Externí pedagogické působení na Vyšší škole uměleckého průmyslu[15] ho přirozeně nemohlo uživit, prakticky tedy byl fotografem ve svobodném povolání (v r. 1952 se stal kandidátem tehdejšího SČSVU, od r. 1956 pak jeho členem). Zabýval se převážně technickou fotografií a reportáží pro nejrůznější závody a instituce (např. KSB, Zbrojovka...), jeho snímky se hojně uplatňovaly v časopisech, denících i obrazových publikacích o městě Brně a Jižní Moravě.[16] Jako profesionálovi s legitimací oficiálního svazu se mu otevírají mnohá dobově fotogenická prostředí, např. průmyslových závodů, institucí, zemědělství atd. Jeho fotografický akční rádius zabíral téměř doslova celou ČSR, od Aše po Košice, nejčastěji pochopitelně Jižní Moravu, Brno a okolí.[17] Je jasné, že jako fotograf s určitým oficiálním statutem fotoreportéra zachycoval ve svých

publikovaných pracích to, co bylo nazýváno »budováním základů socialistické společnosti«.

Zhruba od začátku 50. let se datují Hrubého časté výjezdy do »zapomenutých« a civilizací ještě málo dotčených oblastí Slovenska, k němuž měl určitý vztah už od dětství.[18] Fotografické zpodobování krajiny např. z okolí Liptova a života tamnějších lidí tak začal K. O. Hrubý přibližně v téže době jako klasik slovenské fotografie Martin Martinček, možná i o něco dříve. Byl v tom snad i jistý zájem o folklór jako takový, s nímž se Hrubý setkával již koncem 40. let.

Vedle tohoto specifického zájmu se můžeme zmínit ještě o fotografování během cest do zahraničí.[19]

Pokud jde o výstavní využití bohaté fotografické žně K. O. Hrubého, nutno říci, že na samostatných výstavách se představil málokdy. Prakticky první »galerijní« autorskou výstavu uspořádal až v roce 1959 v brněnském Funkově kabinetu Domu pánů z Kunštátu.[20] Jak sám přiznal, k samostatným výstavám[21] musel být vždy spíše přemlouván a zdá se tedy, že tento typ osobní prezentace neodpovídal jeho filosofii tvůrčího uplatnění. O něco častěji se zúčastňoval svými fotografiemi kolektivních přehlídek, ať už pořádaných SČSVU nebo později skupinou VOX.[22]

Samostatnou kapitolu tvoří obesílání mezinárodních salónů, případně našich národních fotosoutěží, které praktikoval od r. 1947 až asi do r. 1970[23], kdy zhruba kulminovala vlna obliby salónů.[24] Hrubý na nich získal rovněž řadu medailí a ocenění. Postupem doby si sám začal uvědomovat problematičnost tvůrčího přínosu salónů, jejich schematičnost, překultivovanost a účelovost, obesílal

je však i nadále, snad z určité setrvačnosti[25], a v 60. letech potom v souvislosti s aktivitou skupiny VOX. Nezanedbatelným obecným důvodem obesílání mezinárodních salónů našimi fotografy bylo zřejmě i to, že šlo o jediný způsob pomyslné mezinárodní konfrontace (zvláště amatérů) v podmínkách izolovanosti od ostatního světa.

Důležitou součástí Hrubého angažovanosti na poli fotografie byla od 50. let vedle působení pedagogického i činnost organizačně klubová. Přestože - jak je zřejmé z předchozího výkladu - byl profesionálním, registrovaným fotografem, podílel se do značné míry na klubové aktivitě brněnského fotostřediska[26], jehož činnost byla zaměřena hlavně na zájmové fotografy, ale prakticky se stalo po dlouhou dobu místem setkávání brněnských fotografů bez ohledu na míru jejich profesionalizace.[27] K. O. Hrubý v těchto kruzích představoval uznávanou autoritu.[28]

Z půdy fotoklubu[29] později vzešlo - rovněž na popud K. O. Hrubého - i ustavení už zmíněné fotografické skupiny VOX v r. 1965 (Jan Beran, Miloš Budík, Antonín Hinšt, Vladimír Skoupil, Soňa Skoupilová, František Tichý). Byla to jedna ze známějších fotografických skupin 60. let[30], v nichž se opět rozvinuly přirozené tendence ke sdružování tvůrčích pracovníků, násilně přerušené během let padesátých a oživené po r. 1958.

VOX byl založen jako skupina bez vyhraněného, apriorně daného programu, členy navenek spojoval hlavně zájem o dynamickou, bezprostředně pojatou fotografii, která dokumentovala určitou konkrétní a neopakovatelnou událost.[31] Samozřejmě tu hrálo roli i osobní přátelství členů skupiny, snaha lépe se prosadit jako pospolitost tvůrčích

individualit a aktivizovat se v nové formě konstruktivní spolupráce i vzájemné konfrontace. Činnost VOXu se soustřeďovala na obesílání mezinárodních salónů[32], členové se prezentovali též na několika společných výstavách, z nichž zřejmě nejvíce zaujal projekt »Svět absurdit« v r. 1969.[33] Projekt s tímto sujetem vznikl také z popudu K. O. Hrubého, patrně i v souvislosti s jeho experimenty v oblasti aranžované fotografie, které v tu dobu praktikoval se svými žáky na SUPŠ. VOX pak uspořádal ještě několik společných vystoupení[34], naposledy v r. 1972 ve Varšavě. Jeho činnost zanikla asi k r. 1975.

Druhá polovina 60. let byla tedy ve znamení Hrubého vnější aktivity na uvedeném poli. Je charakterizována i vyvrcholením jeho aktivity umělecké. Na přelomu 60. a 70. let kulminovala také objektivně příhodná tvůrčí atmosféra na oddělení fotografie SUPŠ Brno (v tu dobu zde studovali pozdější známí fotografové jako M. Myška, P. Sikula, M. Sychra...). Profesoři fotooddělení[35] konali se svými žáky výjezdy na Valašsko a slovenský Liptov (do okolí Liptovské Tepličky), jejichž účelem bylo fotograficky zmapovat zdejší fotogenický kraj a život v něm a zřejmě i poněkud oživit výuku fotografie na škole. Tento společný projekt svým způsobem zároveň stmeloval kolektiv oddělení v práci na daném tématu. Završením práce pak byla výstava s titulem »Liptovská rapsodie« v brněnském Domě pánů z Kunštátu v r. 1973.[36]

V r. 1969 vznikla zájmová organizace amatérské fotografie - Svaz českých fotografů.[37] K. O. Hrubý, který jako osobnost s určitým věhlasem pokládal vždy amatérskou fotografii za významnou tvůrčí základnu[38] a byl s ní svým

způsobem spjat, byl jedním ze zakládajících členů svazu, krátce působil jako jeho místopředseda a poté byl dlouho členem předsednictva ÚV SČF.

V r. 1972 založil Hrubý při SČF tzv. Školu výtvarné fotografie (později přejmenována na Institut výtvarné fotografie - IVF), která po vzoru některých zahraničních zařízení[39] začala praktikovat korespondenční formu při vzdělávání vyspělejších amatérů. Sídlem IVF se stalo Brno a Hrubý byl (do r. 1982) jejím vedoucím lektorem.[40]

Postupné převážení práce organizačně-teoretické[41] nad vlastní fotografií, které je patrné u Hrubého od přelomu 60. a 70. let, dokládá mimo jiné i navázání permanentní spolupráce s časopisem Čs. fotografie (občas též Revue fotografie), kde pravidelně recenzoval zejména brněnské fotografické výstavy a psal teoretické články (od poloviny r. 1968 do r. 1978). V této době také spolupracoval s rozhlasem .[42]

Za vyvrcholení Hrubého publikační činnosti lze považovat vydání knihy »Krajinářská fotografie« (1974), na níž se podílel spolu s A. Hinštem.[43]

Asi od r. 1972 se K. O. Hrubý teoreticky i prakticky věnoval práci s novým syntetickým médiem, který využívá fotografie - audiovizí, přesněji řečeno tzv. diafonu. Jde o formu, jejíž podstatou je synchronizované spojení barevných diapozitivů a hudby či slova v komponované audiovizuální formě, jež tenkrát měla pro řadu fotografů příchuť experimentování na netradičním poli.[44]

Pedagogická činnost na SUPŠ a IVF a teoreticko-organizační práce podle všeho vytěžovala K. O. Hrubého až do odchodu do důchodu v r. 1977. Rok na to - v červenci

1978 - prodělal infarkt a přestal téměř zcela fotografovat.[45]

Velkou většinu fotografií i jiných materiálů (katalogy ze salónů, apod.), shromážděnou za více než třicet let, prodal nebo věnoval Moravské galerii, Moravskému muzeu, později sbírce SČF.[46] Koncem r. 1980 pak dovršil svůj radikální odchod z fotografického života a odstěhoval se s manželkou z rušného Brna do Senotína u Nové Bystřice v Jižních Čechách, poblíž rakouských hranic. V této lokalitě o několika chalupách přebývá po celý rok a opouští ji pouze vyjímečně,[47] v posledních letech snad už vůbec ne. Množství volného času vyplňuje aktivním způsobem - vrátil se ke svým malířským pokusům z raného mládí a vytváří si vědomě autonomní, bezkonfliktní svět postaviček v kulisovitém prostředí, známém z tzv. naivního umění.[48]

Z poklidného života v ústraní ho trochu vytrhují snad jen návštěvy vnoučat[49] a občas bývalých žáků či kolegů. S některými z nich udržuje písemný styk.

FOTOGRAFICKÉ DÍLO K. O. HRUBÉHO

I. Fotografické počátky a »předprofesionální« období 1. pol. 40. let

V roce 1978 ukončil Karel Otto Hrubý o své vůli a prakticky definitivně svou fotografickou činnost, s úmyslem věnovat se v ústraní a poklidu koníčku z dob studií - malbě, kterou začal pojímat po svém jako jistý druh naivní tvorby. Uvedeným rokem tedy uzavřel Hrubý z objektivních i subjektivních příčin patrně nejdelší a nejdůležitější kapitolu svého života.

O osm let později - v r. 1986 - se v textu ke své retrospektivní výstavě v Českých Budějovicích[1] krátce zabírá tvůrčím fotografickým krédem, jež se snažil naplňovat v průběhu doby, a vzpomíná na své fotografické začátky v r. 1930.

Tehdy šlo samozřejmě hlavně o elementární ovládnutí fotografické techniky a procesu, který měl svou lákavost a zajímavost pro nejednoho z hochů. Jaké motivy tehdy mohly upoutat oko patnáctiletého chlapce? Kamarádi, věci z nejbližšího okolí, krajina...

O deset let později - už v době okupace - má Hrubý základy fotografického řemesla již slušně zvládnuté, byť za předcházejícího studentského pobytu v Praze fotografie ustoupila jiným zájmům (hlavně hudbě). Fotografický koníček možná oživily nové okolnosti v životě mladíka, který vždy nějak projevoval tvůrčí tendence a jemuž bylo zřejmě blízké aktivní pojímání života.[2] Fotografické médium mu poskytovalo možnost aktivně dokumentovat určité stránky

života. »Totální nasazení« u jednotek protivzdušné ochrany v Brně, víceméně dotknutém válečnými událostmi či pozdější výjezdy na venkov jako zaměstnance pojišťovny mu vyloženě dopřávaly podmínky pro zájmové fotografování.

Z této doby se zachovaly záběry na kinofilmu[3], které mají vesměs informativní charakter, ale některé svědčí o snaze po vizuálním ozvláštnění a spontánním užití již zavedených konvencí. Svědčí to o počínajícím uvědomování si důležitosti formálně-obrazových fenoménů v procesu povýšení fotografie nad pouhý mechanický záznam skutečnosti, ale také o spontánním »vstřebání« některých vizuálně-obrazových konvencí.

Potvrzuje to reprodukovaný snímek *»Most v Jundrově«* z r. 1940 (obr. 1), jehož působení je založeno zejména na konfrontaci geometricky strohých, perspektivou podhledu proti tmavé obloze monumentalizovaných a ostrým slunečním světlem zvýrazněných forem částí moderní mostní architektury (betonového zábradlí a sloupu osvětlovadla, který tvoří sbíhající se vertikální osu obrazu) s polopostavou ženy, jež se naklání přes zábradlí a dívá se ve směru diagonály jeho hrany. Ženskou polopostavu lze chápat částečně i jako portrét (vzhledem k zachycení obvyklých portrétních rysů tváře), spíše má však funkci živé stafáže, jež v sepětí s určitým způsobem pojatou architekturou představuje pocity vážící se jednoznačně k moderní době, jak ji vyjádřila meziválečná avantgarda. K tomu poukazuje rovněž formální pojetí - zřejmě podvědomé užití »konstruktivistického« podhledu a diagonál, kontrastní osvětlení, pozornost ke geometrii forem. To vše patřilo k formálním výdobytkům moderní meziválečné fotografie.[4]

Hrubého snímek atmosférou i motivicky nakonec připomíná slavnou fotografii Jiřího Jeníčka *»Schody«* z r. 1931, stejného rodu je *»Mostní oblouk«* Jana Lauschmanna z r. 1939 nebo jeden ze snímků Jaroslavy Hatlákové, rovněž ze 30.let. Nejde zřejmě ani tak o přímou inspiraci, jako o podvědomé užití obdobných principů a motivů na počátku tvůrčího rozvoje osobnosti K. O. Hrubého.[5]

Obdobné dílčí principy moderní fotografie lze najít u snímků *»Luftschutz v Brně«* z r. 1943 a *»Provazochodci«* z roku následujícího (obr.7 a 2).

I zde je z hlediska formálního užito podhledu či nadhledu, kompozičních diagonál atd. U *»Provazochodců«*[6] je náznak jakési civilistní poezie, jak se projevuje v jiné podobě např. u Skupiny 42 v téže době.

Jestliže uvedené snímky svým způsobem vypovídají o počátečních východiscích a dílčích návaznostech formálně-obrazových, do téže doby (1.pol.40.let) lze zasadit i utváření kontur motivického zaměření a s tím souvisejícího fotografického náhledu na skutečnost u K. O. Hrubého, jenž se dále rozvíjel. Podstata tohoto tvůrčího názoru je vymezena pojmem fotografický realismus, uplatňovaný na motivech všedního života. Nejčastěji v té době objevuje téma práce a života na venkově.[7] (Mají vesměs informativní charakter, ale svědčí o projevované pozornosti ke každodennímu dění. Nejde tu o přístup sociálně-kritický, jako u vyhraněných projevů tzv. sociálně-dokumentární fotografie 30. let s obdobným námětem, ale spíše o žánrový pohled. Některé z dokladů např. (obr.4) vykazují snahu po obrazovém ozvláštnění. Snímek *»Dřevorubci«* (1942) zachycuje výjev rozsekávání části kmene dvěma muži. Nakloněním

horizontu při snímání je poněkud dynamizován a fotografie tak získává charakter téměř jakési »filmové« momentky. Zde se mi také vybaví snímky Jaromíra Funkeho z cyklu *»Ze země Nikoly Šuhaje«* z let 1937-38, rovněž s nakloněným horizontem a obdobným námětem. (Přímou inspiraci K. O. Hrubého těmito fotografiemi nelze potvrdit ani vyloučit, ale odkaz 30. let je tu zjevný).

II. Druhá polovina čtyřicátých let

Práce reportážního, »folklórního« charakteru pokračují i v době, kdy se K. O. Hrubý již zabývá fotografií profesionálně. Jedná se vesměs o fotografie ze zaostalých podhorských oblastí venkova. Jsou to buďto závěry širší scenérie, snímky s momentním charakterem či poloreportážní portréty. Zaujetí fotogeničností výjevu se tu prolíná s jeho sociálními charakteristikami.

V poválečné fotografii *»Chudá rodina«* (1946), jež zachycuje polopostavu sedící ženy v prostém oděvu, která přidržuje rukou na klíně dítě, je poněkud více patrný sociálně-kritický prvek, i když je podán v žánrovitém, možná i trochu baladickém rámci.[8] Pojetí v podstatě vychází z tvorby 30. let. Psychologickou atmosféru dodává této momentce jakési vnitřní napětí mezi do neurčita směřujícím, zamyšleným pohledem matky a dítěte, hledícího do objektivu fotoaprátu. Větší, ostře podaná postava matky přitom poutá pozornost vizuálně, kdežto mírně rozostřené dítě dějově, čímž jakoby obraz nabýval dvou rozdílných center. Určitou citovost výjevu podporuje jemné interiérové přítmí (obr.3).

Potemnělá tonalita dává osobité poetické kvality také scenérii *»Sklizeň trnek«* (1948), která je krajinným výsekem jemným protisvětlem osvětlené stráně se stromy a postavami (obr.8). Nakloněné kmeny stromů tu vymezují prostor po stranách, šikmý horizont stráně v pozadí a třpytivě osvětlené listí korun i reliéf svažující se travnaté plochy. Na levé, více osvětlené straně sedí při kmeni žena s dítětem, o kousek dál je skupinka dětí se psem. Napravo slézá ze žebříku žena s košíkem, její postava se utápí ve stínu odpoledního slunce. I když i tento snímek vychází ze starších schémat, zaujme svojí poetickou a světelnou náladou, které propůjčují snímku - v podstatě realistickému - jistou baladičnost.[9]

Ze stejného tematického okruhu čerpají dva realistické portréty starých mužů, poloreportážního charakteru - *»Horal«* a *»Starý horal«* z let 1949 a 1950 (obr.9 a 10), které připomenou některé snímky Karla Plicky z 30.let. Oba jsou vyfotografovány z mírného podhledu[10] a za přirozeného světla - poměrně ostrého slunce - které zvýrazňuje plasticitu obličejů.

K těmto dvěma portrétům můžeme přiřadit ještě snímek *»Slepý košíkář«* (1950), jenž zachycuje poměrně výrazný typ starého muže - košíkáře, dávajícího právě dohromady svazek proutí. Polopostava je vyfotografována ve zšeřelé místnosti s hromadou proutí v pozadí, koncentrované světlo z okna dopadá košíkáři na tvář a ruce při práci (obr. 28).

Uvedené fotografie jsou doklady fotografického žánrového portrétu[11] , jenž K. O. Hrubý pokládal za jeden ze základních a jemuž tedy přikládal důležitost. Čas od času

se k němu vracel i později, i když mnoho dokladů se mi do rukou nedostalo. (Pokud jde o pojetí mladších portrétů, jsou zde nejčastěji zpodobeny výrazné typy lidí - často starců a dětí. Mnohé z nich jsou momentkami. Někde je využito pozadí).

Jestliže bychom chtěli nalézt velmi rané příklady fotografického portrétu K. O. Hrubého, musíme se vrátit do 1. poloviny 40. let. S vročením 1943 jsou dochovány dva zajímavé mužské portréty či spíše portrétní studie se silným psychologicko-expresívním nábojem (obr.5 a 6). Ten vyplývá z mírně nadsazené mimiky tváří, pohledů a naklonění hlav, jejichž výraz umocňuje dobově příznačný, zkreslující způsob snímání z blízkosti, objektivem s měkkou kresbou a lokální neostrostí vzdálenějších partií obličeje, za použití dvou umělých osvětlovacích zdrojů z boku, čímž je dosaženo nepřirozeného, až deformujícího rozvržení světel a stínů, které tu má expresívní účin. U snímku muže s ovázanou hlavou hraje navíc roli omezení prostoru kolem obličeje výřezem, »stísněnost« hlavy tu zvyšuje výrazový dojem.

Tyto studie měly zřejmě spíše experimentální charakter. Snad byly vedeny snahou udělat jednoznačně emotivní, »uměleckou« fotografii a vyzkoušet si lákavý způsob manipulace s realitou prostřednictvím aranžmá objektu a technikou odlišný způsob práce. Podvědomým vizuálním vzorem těchto fotografií mohly být podle mého názoru dobové filmové nebo divadelní portréty, které se často vyznačovaly obdobnou nadsázkou, až teatrálností. Nelze vyloučit ani určitou korespondenci expresivity s válečnou atmosférou. Velký vliv měly podle všeho portréty berlínského fotografa Helmara Lerskiho.[12]

K nejfrekventovanějším zájmovým oblastem K. O. Hrubého patřilo už od počátku jeho profesionální činnosti téma práce. Zdá se, že toto téma mu hodně představovalo všední život, jehož prchavé momenty se snažil zachytit. Často je sklon chápat je většinou jako ideologicky tendenční, hlavně ve spojení s faktem, že pracovní téma se stalo jedním z opěrných pilířů teorie tzv. socialistické fotografie po převratu r. 1948. Zde se práce v idealizovaně patetickém zpodobnění ovšem stává prostředkem politického agitačního působení, nikoliv jedním z projevů všedního života. Téma se samozřejmě objevuje už dříve - v letech třicátých (nejčastěji jako sociální fakt příp. jako motiv v rámci »nekonvenčního« obrazového řešení) a znovu se oživuje v reportážní a zpravodajské fotografii poválečné, kdy se v pojetí navazuje na konvence předchozího desetiletí.[13]

To dokládá i několik snímků K. O. Hrubého, vzniklých krátce po válce, patrně v rámci jeho prvního profesionálního nasazení.[14] Práce je tu nahlížena jako běžná, každodenní činnost, která spolu s pracovním prostředím a předměty vytváří fotogenickou konfiguraci hodnou zachycení. Pro příklad uveďme fotografie *»Spolupráce«* a *»Oprava«* - obě z r. 1946 (obr. 11 a 12).

První reportážně zachycuje z nadhledu tři skloněné dělníky spolupracující na utažení šroubů poblíž osy velkého kola, jehož silná, paprskovitě se sbíhající ramena tvoří obrazově účinný a plochu snímku organizující prvek fotografie. Snímek motivicky i formálním řešením připomíná fotografii Jaromíra Funkeho *»Montáž v kolínské elektrárně«* z r. 1932 nebo některé další práce téhož význačného

představitele naší meziválečné avantgardy z jeho kolínského cyklu 30. let, kdy je rovněž použito ptačí perspektivy.

Pozornost formální organizovanosti je věnována i u druhé fotografie *»Oprava«*, jejíž plochu zaplňuje z větší části bok dřevěného kýlu loďky, nasnímaný z podhledu a v diagonále. Přes jeho hranu se nahýbají dva muži natírající kýl. Ostré horní sluneční světlo vrhá na kýl vertikálně protáhlé stíny obou mužů.

Oba příklady reportážní fotografie z poválečné doby jasně dokládají, že K. O. Hrubý již od počátku své profesionální praxe přikládal velkou důležitost formálně tvárné stránce fotografie, uvědomoval si nutnost výtvarného řádu v obrazovém tvaru, jímž se fotograf vyjadřuje. Východisko takového přístupu tkvělo v racionální zdůvodněnosti (logická přehlednost plochy obrazu) a vlastním výtvarném citu. Objektivně pak vycházel z výtvarně dokonalých obrazových konvencí obrazové fotografie pokročilých 30. let (obvykle se vyvozují např. s pozdního díla J.Funkeho, příp. ještě jiných velikánů naší meziválečné tvorby), které samozřejmě obohacoval prvky vlastní vizuální zkušenosti. Základní principy pak uplatňoval jak v užité, tak ve volné tvorbě, jak o tom svědčí další fotografické doklady.

Na fotografii *»Z cihelny«* (1946) je postava kopáče, v okamžiku rozmáchnutí, umístěna téměř ve zlatém řezu vpravo nahoře a okolí tvoří vizuálně účinné »strukturálně« utvářené prostředí, jež je dáno vertikálními liniemi odkryté zeminy v lomu (obr. 14). Pozoruhodnost snímku tkví dále v neobvyklé konfiguraci svislé stěny lomu a postavy, jež porušuje navyklé vnímání statických vztahů a svědčí tak o specifických možnostech zobrazování fotografického

média.

Fotografie s názvem *»Polsko«* z r. 1948 zobrazuje pracovní pouliční výjev, který byl později v 1. polovině 50. let poměrně frekventovaným motivem (obr.15). Jde o montéra elektrického vedení, stojícího na vysunovacím žebříku nad siluetou trosek městských staveb. Podhled tu přímo vybízí ke kompozici diagonál žebříku a křížícího se elektrického vedení proti obloze. V jejich průsečíku je pak umístěna tmavá silueta montéra. Spodní část snímku zaplňuje tmavá hradba polorozbořených domů. Lze v tom spatřovat konfrontaci starého (možná ještě zbytky války) a nového - poválečného ducha výstavby.[15]

Tento motiv opakoval pak K. O. Hrubý ještě v r. 1959 ve výtvarně účinné fotografii *»Montéři«* (obr. 34). Zde jde více o vizuálně zajímavou kompozici diagonál tří žebříků[16] s postavami a pravidelné »geometrické« sítě drátů elektrického vedení proti tmavší obloze, s »organickými« tvary bílých mraků. Význam snímku je ovšem poněkud odlišný od předchozího, usiluje o vyjádření jakési poezie civilnosti, která se váže k všednímu pracovnímu dni.[17]

Mimo skladebné elementy věnuje Hrubý ve 2. polovině 40. let u většiny snímků pozornost světlu a mlžným efektům, které využívá k ozvláštnění a podtržení nálady snímku. Je tomu tak např. ve fotografii *»Na jatkách«* (1947), která je postavena na rozmlžené atmosféře scény (obr.13). Levou spodní část snímku vyplňuje stínem zalitá ležící masa mrtvého dobytčete, jehož diagonála představovaná perspektivní zkratkou míří do středu snímku, kde ve druhém prostorovém plánu stoupá světlá, protisvětlem zvýrazněná pára. Při krajích se sklánějí dvě tmavé postavy,

vymezující prostor. V zadním plánu vidíme kachličkami obloženou stěnu místnosti. Tmavším popředím a světlejším středem druhého plánu, vymezeným po stranách tmavými postavami, i diferenciací ostrosti světel dostává snímek vedle nálady i prostorovu hloubku. Čistými fotografickými prostředky je tu dosaženo působivého dojmu, aniž byla zcela vyloučena realistická složka zobrazení, jež je naopak silnější u jiné fotografie s tématem práce - »V kovárně« (1948), kde jde opět o spojení postavy a pracovního prostředí.

Ve 2. pol. 40. let nenacházíme u Hrubého jen fotografie s pracovními tématy, i když tato byla po převratu r. 1948 samozřejmě téměř »předepsána«. Reportážní kamera Hrubého se ovšem nevyhýbala jakémukoliv motivu a prostředí[18], jež by nepatřily ke spektru všedního života a nevyznačovaly se určitou fotogeničností. Je pak příznačné, že některé z těchto fotografií nevyhovovaly ideologickým předpisům, přikazujícím zobrazovat jen určité stránky života. Příkladem (obr.22) může být fotografie *»Černý trh«* (1948), která byla na zadní straně opatřena poznámkou: »Nehodí se obsahem«.[19] Je zde z mírného nadhledu[20] zachycena skupinka tří mužů - prodávajícího a dvou potencionálních zákazníků, obklopených zezadu a zboku shlukem zvědavců. Obličejem odvrácená postava prodávajícího v klobouku nalevo gestikuluje mírně pokrčenou rukou. Proti němu stojí vzadu muž v čepici a drží v ruce jednu botu, mladší kupující napravo si prohlíží druhou botu. Přes všednost výjevu snímek vystihuje hektickou atmosféru černého trhu, zachycuje charakteristická gesta a pohledy zúčastněných, dějově soustřeďuje polocelkový záběr.

Další momentní fotografie »*Taneční mistr*« (1948)[21] využívá, stejně jako některé jiné snímky z té doby, světelné atmosféry k výrazovému ozvláštnění. Jde o pohled do tmavého interiéru cvičebny, kam proniká sluneční světlo menším oknem při pravém okraji snímku, kde stojí postava tanečního mistra s dýmkou v ústech a před ním žena v baletním úboru (obr. 23). Ostré paprsky světla vytvářejí kontrastní rozhraní světel a stínů tmavé siluety mistra a osvětlení tváře a trupu baletky. I když jde o pracovní momentku, Hrubý tu zvolil odstup od hlavního výjevu, aby využil působení stávajícího efektního světla i tvarových prvků interiéru k pojednání celkové vnitřní nálady a psychického náboje scény. S obdobnými formálními prostředky se setkáváme u Hrubého pak i v letech padesátých.[22]

Na autentické světelné náladě spočívá i exteriérový, formálně úsporný snímek »*Vánice*« z r. 1949 (obr.21). Tato práce rovněž nepatří k těm, jež by těžily z oficielně protěžovaných témat. Zachycuje část zasněžené země a tmavou, do mlhy ubíhající kamenitou cestu, na níž stojí v dáli skupinka lidí, čelících protivětru. Jejich tmavé siluety se začínají ztrácet v mlze, která splývá s oblohou. Skupinka je umístěna přibližně ve středu obrazu, jedna z postav je při levém okraji fotografie. Dojem hlubokého, nekonečného prostoru, který koresponduje s představou o takovém počasí, je tu navozen pomocí vzdušné perspektivy s relativně tmavým popředím, dojem vzdálenosti mezi postavami ve skupince vyvolává jejich tonálně odlišné traktování, dané rozptylem světla v mlze.

U některých snímků z 2. poloviny 40. let je dále patrné

objevování nekonvenčních pohledů, které jsou postaveny na specifických, silně iluzívních vlastnostech fotografického zobrazování.[23] Ze dvou příkladů tohoto typu je starší fotografie *»Návrat«* z r. 1945. (obr.20).

Tato momentka svědčí o schopnosti K. O. Hrubého objevovat již záhy vizuálně zajímavé pohledy[24], o jeho fotografickém vidění a uvažování i postřehu. Střed fotografie tvoří kaluž vody na chodníku[25], v níž se zrcadlí historická budova s kupolí a část temné siluety postavy s kufry, která jde po chodníku a z níž jsou vidět nohy a část kufrů. Obrubník nalevo tvoří dozadu ubíhající diagonálu obrazu. Chvějivě se zrcadlící světlá budova s tmavými okny dává tušit, že je vybombardovaná. Celý výjev má v sobě jakési vnitřní napětí, dané fotografickým výsekem, okamžikovostí zachycení postavy a chvějivostí obrazu v kaluži oproti nehybnosti chodníku s obrubníkem a kaluže samotné. Ta jakoby svým prvotním významem, vyjádřitelném slovy »po dešti«, symbolizovala spolu s postavou vracející se s kufry konec války, kterou připomíná již jen zrcadlící se »přelud« vybombardované budovy. Konec války je tu tedy vyjádřen metaforou.

K. O. Hrubý tuto fotografii zřejmě považoval za dobrou, když ji o několik let později zaslal redakci časopisu Čs. fotografie. V č. 1/1954 ji ovšem zkritizoval Jaromil Jireš (anonymně - bez uvedení autora snímku) z pozic ideologických dogmat tzv. socialistické fotografie.[26]

Druhá pozoruhodná fotografie, která využívá iluzivního fotografického zobrazování, nese název *»Konfrontace«* a je z r. 1948. Vtip snímku (obr.19) spočívá ve fotografickém spojení reálného davu lidí v prvním prostorovém

plánu s obrazem na malířském plátně v typicky oslavném stylu tzv. socialistického realismu, kde je rovněž zobrazen dav lidí, jenž přihlíží oficiálnímu výjevu[27]; v levém rohu plátna je vidět sochu Stalina. Vzhledem k tomu, že úběžník perspektivy plátna prakticky odpovídá postavení fotografické kamery a forma obrazu je realisticky napodobivá, je iluze při prvním pohledu velmi přesvědčivá.[28] Jen nenápadné dekorativní rámy při okraji snímku prozradí po chvíli vizuální klam. Moment překvapení, jemuž je možno připsat estetickou hodnotu, je podstatnou složkou percepce této fotografie a bylo s ním s největší pravděpodobností počítáno už při snímání.[29]

Z 2. poloviny 40. let je několik fotografických solitérů, které jsou založeny na esteticko-výtvarné nosnosti formy. Těmito fotografiemi K. O. Hrubý obesílal mezinárodní fotografické salóny.[30] Příkladem takového snímku je třeba fotografie *»Nové potrubí«* z r. 1949 (obr.17), která byla přijata na téměř deset salónů od Jižní Ameriky po Japonsko. Hrubého tu tvarově zaujal pohled skrze betonové skruže za sebou položené, které vytvářejí soustředné kružnice. Průhled uzavírá postava mladíka z enfacu[31], jenž rozpřahuje ruce mezi stěnami nejzazší skruže. Jeho tvář je ve stínu ostrého slunečního světla, jehož působením se tvarově obohacuje i průhled skružemi. Motiv průhledu skružemi, mezi nimiž probleskuje sluneční světlo, zaujal později např. i Jiřího Jeníčka (fotografie *»Na staveništi«* z r. 1955) nebo Josefa Ehma - pokud se nemýlím - přibližně v téže době jako Hrubého.

Pokud jde ještě o Hrubého fotografii, v její náladě vycítíme jakousi oslavu nového života v obecném

smyslu.[32]

Dalším příkladem výtvarně účinné práce je snímek *»Fantastické město«*, datovaný 1949 (obr.18). Je to pohled z ptačí perspektivy na velké prostranství s množstvím složených dřevěných bedniček, jež vyvolávají tvarovou asociaci na zástavbu imaginárního města. Mezi nimi je volná plocha, kde stojí člověk, při okrajích plochy jsou vidět dřevěné korby nákladních automobilů, které téměř zanikají v okolí. Ostré světelné kontrasty zdůrazňují až grafický charakter seskupení. Fotografie je zároveň raným dokladem toho, že Hrubý občas pracoval i s vizuálními metaforami, i když byl založením více realista.[33]

Ve 2. polovině 40. let nacházíme u K. O. Hrubého rovněž příklady několika fotografických krajin. Jedná se o jednotlivé práce, které netvoří ucelenější soubor ani se v nich neprojevují znaky osobitějšího výtvarného rukopisu jako v pozdějších, poněkud koncepčněji vyznívajících snímcích. Příkladem může být tvarově úsporný snímek *»Rozsévač«* (1947), kde je vyjádření krajiny spojeno s motivem lidské práce prostřednictvím postavy, jež funguje zároveň v roli stafáže (obr.49).

Fotografie *»Krajina u Váhu«* z r. 1948 (obr.24) je moderně věcné zachycení krajiny poznamenané člověkem. Jde o výsek krajiny s hladinou řeky, z níž vyčnívá řada betonových vícebokých útvarů, které se zrcadlí ve vodě. V dáli je rovinatý břeh s pasoucím se dobytkem a několika kupkami sena, který vzadu uzavírá plochá hradba kopců. Snímek působí svou věcností a skladebnou střízlivostí[34], kde hlavním výtvarným prvkem je rytmické seskupení betonových útvarů ubíhajících v mírné diagonále. Tyto útvary

snad můžeme v myšlenkové rovině chápat jako elementy reprezentující současnost charakterizovanou úsilím o zvládnutí přírody lidským zásahem.

Vyhraněnější podobu má toto úsilí v »průmyslové« krajině na fotografii *»Ostrava«* z r. 1947 (obr.25), jež motivicky přejímá záběry na kouřící továrny, které se objevily o něco později ve funkci ideové agitace.[35] Spodní dvě třetiny fotografie zabírá změť travin a keřů, za níž se na horizontu tyčí siluety kouřících komínů továrny. Nahoře je zamračená obloha. Světelnou atmosféru fotograf zřejmě zvýraznil použitím filtru při snímání.

III. Padesátá léta

V první třetině padesátých let - v době nejostřejšího ideologického tlaku - převažovaly podle všeho v tvorbě K. O. Hrubého snímky s pracovní tématikou. To vyplývá objetivně z toho, že se jako profesionál přirozeně musel podřídit oficiální poptávce, založené na upřednostňování podobné tématiky z ideologických důvodů. Na druhé straně však nešlo o falešné podřízení se, s deformací pravdivostních složek fotografie.

Pro Hrubého bylo pracovní prostředí zároveň vysoce fotogenickou oblastí, kde mohl právě často uplatnit svůj smysl pro fotografické vystižení okamžiku vyvrcholení děje, jemuž vtiskoval vizuálně organizovanou obrazovou formu. Práce byla zároveň i jednou ze stěžejních oblastí každodenního života, i když nikoliv jedinou, jak to v důsledcích prosazovala zabsolutizovaná a dogmatická teorie tzv.

socialistického umění.[36] Většina ze snímků Hrubého s touto tematikou (uveřejňoval je např. v časopise »Nová fotografie« aj.) si pochopitelně neklade jiné cíle než dokumentárně-popisné[37], i když práce jsou realizovány s profesionální fotografickou dovedností. Někde vytěžil Hrubý z daného prostředí snímky, které jsou působivými fotografickými solitéry a které našly uplatnění např. při obesílání zahraničních salónů.

Jako příklad může sloužit fotografie *»Na pile«* z r. 1950 (obr.26).[38] Je zde zachyceno několik stohů složených desek. Na prostředním z nich stojí zády k divákům otočená postava držící dlouhé prkno. Plochu obrazu tak člení ve spodní části a při pravém okraji vertikály, horizontály a diagonály dané strukturovanými stohy desek, prkno, které drží postava tvoří pak světlou diagonálu proti tmavší obloze poseté drobnými mráčky při okraji fotografie, které tvoří spolu s postavou i jakýsi organický kontrapunkt geometricky strohé skladbě desek. Světlo působící jemné odstupňování tonalit jednotlivých prvků obrazu zvyšuje prostorový dojem a zvýrazňuje atmosféru letního poklidu, vyzařujícího z celé fotografické kompozice.

Světlem zdůrazněná tvarová plasticita, podhled a pojednání obrazové plochy za pomoci diagonál charakterizující i fotografii *»Dřevaři«* (1953).[39] Spodní dvě třetiny obrazu zabírají objemné kmeny stromů, na nichž stojí dvě postavy s bidly, jimiž se snaží odvalit jeden z kmenů. Postavy jsou zachyceny proti tmavé obloze s bílými mraky (obr. 27). Jinak po formální stránce vychází snímek v podstatě z žánrově-reportážní fotografie 30. a 40. let.

Další fotografie s názvem *»Po šichtě«* (1952) je vcelku

působivou momentkou z civilního, každodenního života. Využívá zachycení tekoucí vody ve směrovaném světle delším expozičním časem, aby dynamizoval ozvláštnění na bázi specificky fotografických prostředků (obr.30), tak jak jsme to mohli u K. O Hrubého zaznamenat už u některých prací z předchozího desetiletí.

Využití světla k dosažení nálady téměř piktoriálního ražení přináší fotografie *»Kouzelník«* z r. 1953 (obr.29). Je na ní muž v rádiovce před tmavým pozadím, na nějž zhora dopadá záplava světla v podobě výrazných světelných pásů paprsků, odrážejících se ve skleněném objektu, který muž drží ve svých dlaních.[40] Hra světla, která se tu reálně vytvořila, umožnila Hrubému vytvořit snímek s nadreálným výrazem. Tím ovšem není přehlušena složka civilně-realistická (typ dělníka) a sdělení je drženo v racionálních mezích hříčky s prvky jemného humoru.[41]

Obě posledně uvedené fotografie svědčí o tom, že pro Hrubého neznamenal realismus mechanický odraz skutečnosti, ale že se, pokud to okolnosti dovolovaly, vždy snažil zachytit realitu zajímavým způsobem. Dělo se tak prostřednictvím využití čistě fotografických prostředků k ozvláštnění či podtržení atmosféry nebo i k určité poetizaci výrazu za určité formální estetizace. Tímto prostředkem je zejména světlo, světelná atmosféra (jako nejvlastnější prostředek fotografie), pohybové efekty apod., které jsme mohli zaznamenat u některých fotografií K. O. Hrubého z druhé poloviny předchozího desetiletí.

Fotografie z r. 1951 s názvem *»Deštivý den«* poněkud vybočuje ze spektra »socialistické fotografie« a svým způsobem předznamenává spíše pozdější projevy tzv. poezie

všedního dne (obr.31). Civilní prvek je tu opět doplněn náladovým. Jedná se o pohled na ulici za deště se dvěma ženskými postavami na chodníku, z nichž ta nalevo drží deštník. Pohled je v horní části obrazu realizován přes mokré sklo pootevřeného výkladu, jehož okraj dělí diagonálně plochu obrazu. Pohotové využití dané situace a upřednostnění detailnějšího výseku nyní evokuje příslušný dojem opět za pomoci čistě fotografických prostředků.

I v souvislosti s tak »ideovým« tématem jakým byl 1. máj nezaměřil K. O. Hrubý svůj zájem na jásající davy, jak bylo většinou obvyklé, ale zaujalo ho zákulisí příprav, které na fotografii *»Před 1. májem«* z r. 1954 nazírá prostřednictvím pohledu z ptačí perspektivy. Je tu travnaté prostranství, na jehož části je diagonálně rozprostřen pás papíru s oslavnou malbou, nad níž stojí několik postav. Další lidé se v různých místech zabývají pracemi na zhotovení zbytku transparentu (obr.32). Celkový pohled z ptačí perspektivy činí z výjevu vizuálně zajímavý obraz, tvořený organizovaně vyznívající sestavou[42], s dominujícím prvkem malby a ostatních elementů, t. j. postaviček lidí a různých předmětů ležících na trávě. Sluneční světlo zvyšuje kontrast snímku a zdůrazňuje tak světlou malbu a předměty, poblíž. Kořeny obrazového pojetí, charakterizovaného využitím nadhledu a diagonál můžeme opět najít ve fotografii 30. let, kdy se takové pojetí objevilo jako určitý výraz snah moderní meziválečné tvorby o netradiční pohled na svět. Lze připomenout také formálně velmi podobné řešení fotografie Janem Lauschmannem (známý snímek z barrandovských teras *»Sváteční večer«* z r. 1932, *»Parkoviště«* z r. 1933 nebo *»Pod mými okny«* z r. 1935) nebo některé

snímky Jaromíra Funka např. Z kolínského cyklu, z pol.30. let). O něco později než K. O. Hrubý užil těchto principů při zachycení všedních výjevů z ulice například Jiří Jeníček[43] ve svých fotografiích *»Karlovarské předjaří«* (1960, *»Chumelenice«* (1959) nebo *»Nové linoleum«* (1957). Dá se z toho soudit, že kolem poloviny a zejména v poslední třetině 50. let, kdy se fotografická tvorba poněkud vymanila z úzkých rámců předchozího pojetí a začal se v ní uplatňovat širší tvůrčí záběr, nabyly jí dílčí formální výdobytky meziválečné tvorby významu jako spontánní opora při formování obrazově účinného a struktivně pojatého fotografického tvaru.

Tyto snahy dokumentuje i řada snímků K. O. Hrubého z 2. poloviny padesátých let. Fotografie *»Vytrvalý pracovník«* z r. 1955 svědčí z formálního hlediska právě o sílícím zájmu o struktivní stránku fotografického obrazu, který pak přetrval až do let šedesátých. U tohoto snímku - stejně jako u některých jiných - je člověk opět jakousi stafáží celku prostředí (ať už interiérového nebo exteriérového), jež ve zvoleném výseku představuje organizovaný, vizuálně nosný útvar (obr.33).

Na snímku *»Stalingradské hutě«* z r. 1956 je »ideový« motiv sestavy továrních komínů, z nichž proti tmavé obloze stoupá bílý dým (obr.55), spíše záminkou k rytmicky a esteticky účinnému pojednání plochy fotografického obrazu.

Struktivní stránka hraje roli rovněž u pozoruhodně svěží fotografie »Na mostě« (před 1960), která zachycuje část visutého můstku s postavami skotačících dětí. Upevňovací lana mostu zde tvoří graficky vyznívající »síť«,

kterou doplňují nepravidelně rozmístěné siluety postaviček. Určitá »grafičnost« vyznění, jež svým způsobem předjímá některé výtvarně-obrazové tendence rozšířené v 1. polovině 60. let, je dána také kontrasty tmavých siluet a linií na světlém pozadí. Obdobně pojaté fotografie najdeme u Hrubého i později.

I další práce z přelomu 50. a 60. let svědčí o sílící tendenci K. O. Hrubého k výtvarnosti. Vedle již dříve zmíněné fotografie »Montéři« z r. 1959 (obr.34) je to výrazně obrazově utvářený snímek »Rvačka« (1960), jenž pojímá z nadhledu zachycený výjev z hokejového zápasu, jako subtilně vyznívající kompozici části kružnice na ledě, diagonál drátů osvětlení, ležící hokejky a tmavých postav několika hráčů, hokejistů na pozadí jemně strukturované ledové plochy (obr.64).

Určité změny, patrnější v poslední třetině 50. let, provázejí K. O. Hrubého současně po stránce obsahové. Tyto změny byly v souladu s obecnými trendy vývoje a byly dány jistou změnou celkové společenské situace. Někdejší proklamativnost fotografické tvorby i námětová upjatost přece jen postupně a obecně ustoupila civilnějšímu pojetí ve stylu tvorby tzv. poezie všedního dne[44], kde formy všedního života nabývají širšího rozlivu a jsou pojímány jako nositelé svébytných poetických kvalit.

Změny tohoto druhu dokládá vícero prací K. O. Hrubého. Zvláštní postavení tu má fotografický solitér *»Poslední tramvaj«* (1958), jenž účinnou formou vyjadřuje poetickou atmosféru vrcholícího všedního dne. Zachycuje pohled na nástupiště tramvají s davem lidí a několika tramvajovými soupravami.[45] Do jedné z nich nastupují lidé

(obr.45). Větší část davu je vzhledem k použité dlouhé expozici podána rozmazaně, což dodává snímku dojmu dynamičnosti. Vcelku pro tento netradiční motiv a jak jsme zaznamenali i dříve Hrubým již často užitý nadhled, umožňující zachytit scénu v co nejširším celku a zároveň přehledně zorganizovat jednotlivé elementy obrazu, který se tu prolíná s náladovým využitím světelné atmosféry večera[46] je charakteristická, že propůjčuje momentce specifické poetické hodnoty každodennosti.

Fotograficky čistými příklady tzv. poezie všedního dne jsou pak např. fotografie »*Úkoly*« (1959), »*Po hostině*« (1958) a »*Noční hlídač*« (1961), jež zachycují určité civilně charakterizované typy v jejich přirozeném prostředí (interiérovém), s využitím stávající světelné nálady (obr.42, 43 a 44).

Do rámce uvedeného typu můžeme vřadit i řadu fotografií s náměty všedního života na vesnici z konce 50. let. Je v nich patrný i určitý prvek humorného nadhledu. Platí to např. o snímcích »*Vesničtí politikové*« (1957), »*Diskuse*« (1958), »*Velikonoce*« (1961), o dvojicích fotografií »*Kritizovaní, ... a kritik*« (před 1959), »*Funebrák*« (1960) nebo »*Poledne*« (1958).

Práce »*Vesničtí politikové*« zachycuje skupinu poklidně diskutujících vesnických mužů v kloboucích a čepicích, z nichž část sedí před chalupou a část stojí v kroužku před nimi (obr.37). Jeden ze sedících mužů gestikuluje rukou, ostatní mu věnují pozornost.

Stejným námětem se vyznačuje i další snímek »*Diskuse*«. Také zde se jedná o momentku, založenou na vystižení výmluvného gesta jednoho ze dvou účinkujících, kteří

sedí na židlích u zdi domu. (obr.38)

Obdobně je pojata i dvojice fotografií *»Kritizovaní... a kritik«*, zachycující »dramatickou« situaci sporu družstevníků (obr.35 a 36). Vyznění snímků je založeno na psychologické autentičnosti, dané mimikou, postoji a gesty, jejichž nositeli je u prvního snímku trojice žen v pracovním oděvu, sedící na zápraží a u druhého snímku hlavní postava muže s vidlemi a skupinou žen v řadě za ním.

Autentičností a dynamikou se vyznačuje rovněž momentka *»Velikonoce«* (1961). Střed výjevu tvoří muž v podřepu u koše s kraslicemi, které nabízí k prodeji vyvoláváním (obr.41). Soustředění pohledu na muže zvýrazňuje posunutí roviny snímání do jeho výše. Ostatní postavy kolem jsou tak vyfotografovány z podhledu a mají přisouzenu funkci »křoví«. Dynamická autentičnost momentky vyplývá z živé mimiky a postojů zúčastněných a je podpořena určitou sevřeností výřezu, který zasahuje do postav při okrajích, i mírným nakloněním horizontu, což podporuje dojem fragmentárnosti, a tím i okamžikovosti výjevu.

Fotografie *»Funebrák«*, (obr.40), zachycující zajímavý typ staršího muže výrazně utvářené tváře, který sedí na kozlíku pohřebního vozu a ohlíží se dozadu, kde vidíme pitoreskní sošku andělíčka a část věnců, vykazuje určitý dobově příznačný prvek »odlehčujícího« černého humoru.[47] To vše souvisí s nastupujícími tendencemi, které usilovaly o odhalení vyšších forem poetických vztahů v realitě a asociovaly na »překvapivá« setkání světa lidí se světem věcí.

Fotografie *»Poledne«* rovněž přináší náhled na

skutečnost ve smyslu tzv. poezie všedního dne spojený s určitým druhem jemného, životu přitakávajícího humoru.[48] Jde o celkový, zdánlivě náhodný záběr na kamenité vesnické prostranství, ohraničené vzadu řadou bílých stavení. K nim směřují přes prostranství, kde stojí kolečko a kbelík, dvě dětské postavičky. Teprve potom oko diváka zaregistruje ležící postavy kopáčů více v popředí, které poněkud splývají s hromadami kamení a hlíny po stranách (obr.39). Muž ležící vlevo, kryt částečně kamením, čte noviny, tři muži napravo odpočívají zřejmě po práci na vodovodu. Sluneční světlo, zvýrazňující bělost stavení a vyprahlého, kamenitého prostranství proti tmavé obloze, silně podtrhuje dojem žhnoucího letního poledne na vesnici koncem 50. let.

Specifičtějším pojetím tématu života na vesnici jsou Hrubého fotografie z civilizací nedotčených oblastí Slovenska (Liptov...), kam jejich autor zajížděl ve 2. polovině 50.let poměrně pravidelně.[49] Přibližně v téže době[50] se začal tímto tématem zaobírat i slovenský fotograf Martin Martinček.

Fotografie tvoří poměrně ucelený konvolut. Zájem o člověka a jeho každodenní život se v nich úzce váže na svým způsobem »exotické« motivy, které přitahovaly přirozenou fotogeničností a osobitou poetickou emotivitou, jež v nejlepších pracech převažuje nad jejich popisnými složkami.[51] Ve srovnání s Hrubého obdobně tematicky zaměřenými snímky z 2. poloviny let čtyřicátých se mladší fotografie jeví jako emotivně působivější, výrazově osobitější a formálně kompaktnější.

K výrazově nejsilnějším patří fotografie *»Mrtvé dítě«* z

r. 1957 (obr.47). Zachycuje starou ženu v krojových šatech sedící v místnosti u rakvičky s mrtvým dítětem. O stěnu s výrazným květinovým dekorem je opřen jednoduchý dřevěný kříž s nápisy, na okraji stolu zcela vpravo stojí hořící svíce. Obraz vykazuje přehlednou kompozici, vycházející z autenticity scény. Kříž tvoří střed snímku, pod ním je diagonálně umístěná rakvička překrytá vyšívanou tkaninou, na níž jsou roztroušeny »svaté obrázky«. V klíně složené ruce ženy, jež pohroužena do sebe sedí napravo od rakvičky, směrově korespondují s jejími hranami, stejně jako část stolu na druhé straně. Celý výjev působí psychologicky silně už svým prvotním významem, podtržen je svojí autenticitou (výraz ženy...). Smutek tu ovšem nabývá jakéhosi baladického charakteru. Zároveň tu vzniká napětí mezi materiální realitou, představovanou uměle pitoreskními rekvizitami (dekorativně stěna, »svaté obrázky«, nápadně pomalovaná ústa mrtvolky), a duchovním významem scény.

Obdobný námět přináší pak i fotografie *»Těžké dny«* z téhož roku (obr.46). Je na ní stará žena v šátku, která sedí u postele s mrtvým starcem. Na stěně v pozadí nad její hlavou je krucifix a dva medailony po stranách. Stejně jako u předchozího snímku má výjev meditativní psychologický náboj, který je však zde navíc podpořen plastickým charakterem osvětlení.

Plastické světlo hraje roli i ve formální stránce fotografie *»V kostele«*, taktéž z r. 1957. Je to boční pohled na několik krojovaných starých žen, které sedí v kostelní lavici. Žena v popředí hledí kupředu, ostatní ženy za ní mají ruce přes desku lavice a modlí se. Autenticita nepotlačuje

zvláštní poezii těchto snímků, které se zároveň vyznačují i jistou monumentalitou, duchovního vyznění. (obr.48).

Teritoriálně i časově souvisí s uvedenými žánrovými snímky též konvolut fotografických krajin ze slovenského podhůří. Tyto krajiny, stejně jako některé z již uvedených fotografií z této doby (viz příslušná strana), dokládají sílící pozornost K. O. Hrubého k výtvarně-estetické a struktivní složce obrazu. Při srovnání se starší fotografií »Louky v horách« z r. 1950 (obr. 50), se jeví, že zde jde ještě o pohled na celek krajiny jako takový (i když je tento celek jistým způsobem strukturovaný), kdežto u pozdějších je často krajina pojímána jako »obraz« svého druhu o určitých vizuálních kvalitách. Geologická stavba krajiny, určující zároveň její typičnost, je dána táhlými políčky a porosty, které vytvářejí obrazový rytmus. Až určitá abstraktnost stavby krajiny je často záměrně umocněna omezením dojmu prostorovosti výsekem za použití dlouhoohniskového objektivu. Světlo tu více či méně zdůrazňuje plasticitu krajinného reliéfu či tonální strukturu. Jako příklady lze uvést např. fotografie *»Liptovská krajina«* (1959), *»Pruhovaná krajina«* (kolem 1960) nebo *»Sklizeň«* (1958) - (obr.51, 52 a 53).

IV. Šedesátá léta a doznívání fotografické práce v letech sedmdesátých

Dílčí změny, které jsou patrny v těchto pracích z 2. poloviny 50. let, předznamenaly další vývoj v tvorbě K. O. Hrubého v letech šedesátých. Tento osobní vývoj se jeví být v souladu s obecnými tendencemi ve fotografii, kde je

patrný nově pojímaný zájem o obraz, jeho esteticko-výtvarné hodnoty, chápané na pozadí lyrizace výrazu, jež se jeví jakousi páteří nově obnovované obrazové tradice. Z hlediska obsahového je to v části fotografické produkce uplatnění takových elementů jako imaginace fantazie (statická fotografie), asociace širších významů, psychično apod. Tvorba se vůbec stává subjektivnější a individuálnější - ve výrazu i prostředcích. »Živá« fotografie začíná objevovat nové širší aspekty života člověka, jenž je nazírán z obecně humanistických hledisek .[52]

Odraz uvedených formálně-obsahových změn vidíme u Hrubého v dalším prohlubování obrazově-tvárné složky fotografií. Vznikají tak esteticky účinné fotografické solitéry (někde až se sklonem k určité dekorativnosti formy), kde je užito obrazových efektů či nově dokonce speciálních technik. Tato manipulace s fotografií svědčí o tom, že dosavadní reflexe přestává Hrubému postačovat a dostavuje se potřeba vtisknout svojí tvorbě další dimenzi.

Fotografie *»Větrný den«* z r. 1963 využívá technického postupu k podpoření sdělení i vizuelního dojmu. Záběr doplňuje stafáž (obr.60).

Obdobného technického postupu je užito na graficky účinném a svým způsobem vizuálně efektním solitéru *»Pláž«* z pozdější doby (obr.58).

Dynamikou se stejně jako předchozí práce vyznačuje rovněž fotografie *»Panika«*, kde je ke kýženému účinu použito postupů montáže (obr.61).

U některých snímků z 1. poloviny 60. let K. O. Hrubý využil k ozvláštnění tradičních možností »čisté« fotografie, které bylo možno u něj zaznamenat již v předchozí době,

jako světelné a pohybové efekty. Je tomu tak u fotografie *»Ostrava«* z r. 1963, kde je motiv z hutě spíše příležitostí k vytvoření obrazu s esteticko-výtvarnými kvalitami[53], za využití světelné situace vytvářející formálně účinný, rytmický element obrazu se siluetou lidské postavy, umístěnou ve zlatém řezu (obr.56). I když jde o fotografii obrazově vytříbenou a zapadající do kontextu proměn Hrubého tvorby v 1. polovině 60. let, autor tu v podstatě opakuje ozvláštňující principy, k nimž dospěl již před léty, i když zde nabývají »brilantnějšího« provedení. Je tím zároveň dovršena vnitřní vývojová logika určitého tvůrčího tematického okruhu.

K předchozímu snímku je nutno přiřadit stejnojmennou fotografii z téhož roku (obr.57), která také dokládá esteticko-výtvarné úsilí za tendence ke »zgrafičtění« fotografie redukcí tonální škály na dva kontrastní stupně.

U fotografie *»Plískanice«* (před 1968), kde je zachycena koňská hlava v pohybu, je dynamický a náladový efekt zvýrazněn rozmáznutými vločkami sněhu (obr.62).

Téhož efektu je užito u snímku *»Scéna z ulice«* (1960), kde větší, levou část plochy zabírá rozmazaný tmavý dav chodců, fotografovaný z perspektivy nadhledu. Vpravo jsou vidět koleje a dlažba ulice, kde stojí pouze postavička chlapce (obr.63). Jde tu tedy o jakousi konfrontaci pohyblivého davu a klidu postavy. Na této konfrontaci je založena vizuelní stránka fotografie, jež se jinak svou obsahovou náplní váže k projevům poezie všedního dne.

Vedle těchto obrazově nosných solitérů, které měly působit především svojí vizuální a tvárnou kreativní složkou[54], pokračují u Hrubého v 60. letech samozřejmě

»klasické« žánrové-reportážní snímky, zpodobňující zajímavé okamžiky a scény ze všedního života, jehož podoby se rozrůstají do větší šíře. Uveďme alespoň několik příkladů.

»Galerie« z r. 1962 je působivou, pohotově zachycenou momentkou, symetricky komponovanou[55], na níž jsou zobrazeny dvě a dvě ženské postavy před stěnou, pokrytou množstvím olejomaleb v rámech (obr.66). Hrubého fotografie s tímto námětem patří podle všeho k prvním pojednáním prostředí, jež patřilo v průběhu 60. let k poměrně frekventovaným.[56] Připomeňme si pozdější stejnojmenný tematický celek Miroslava Hucka z r. 1967.[57]

Snímek *»Důchodci«* z r. 1962 je příkladem běžné žánrové momentky s určitým humorným podtextem. Zachycuje z frontálního pohledu skupinu starců s holemi, kteří odpočívají na lavičce. Na jejím okraji pak netečně sedí starší žena čtoucí knihu (obr.67).

Fotografie *»Tanečnice«* (kolem 1965) je skladebně střízlivou, na střed komponovanou momentkou, kde nechybí určitá poezie okamžiku. Malá baletka při odpočinku se tu opírá o vodorovnou linii zábradlí na stěně. Horizontální předěl mezi stěnou a podlahou je umístěn - stejně jako baletka - do středu obrazu, což na ni soustřeďuje pozornost. Mírně nahoru posunutý horizont umožňuje uplatnit roli podlahy, v níž se zrcadlí postava a jejíž okraje se ztmavují a tak tonálně vyvažují snímek (obr.68).

Obdobného charakteru je *»Bubeník«* (1966), kde je z odstupu vyfotografován chlapec sedící u bubnu v póze se založenýma rukama. I zde je scéna pojata frontálně (obr.69).

Od 60. let je, zdá se, u K. O. Hrubého stále častější prvek humoru. Je patrný už u některých uvedených snímků, přiřadit sem můžeme ještě např. momentku *»Muž se psem«* (1964), lze jej nalézt i u fotografie *»Zpověď«* z téhož roku a pozdější variaci na totéž téma z r. 1970 (obr.70, 71 a 72).

Na první jmenované fotografii je starší muž v obleku sedící v kotci s jezevčíkem na kolenou.

Na starší fotografii *»Zpověď«* je scéna pod širým nebem brána z většího odstupu. Farář sedí před bílou stěnou, zhruba ve zlatém řezu, a zleva k němu přistupuje zástup lidí - malá stařena v šátku, stařec držící s pokorou klobouk, starší žena s modlitební knihou...

Druhá fotografie představuje detailnější záběr. Vlevo sedící zpovědník se opírá o část zpovědnice, kde z druhé strany klečí žena. Vpravo stojí skupina dalších, pokorně stojících žen, některé z nich s výraznou mimikou tváří.

Oba jmenované výjevy působí stejně vážně jako svým způsobem groteskně.

Motivu z vesnice je užito rovněž ve fotografii *»U piva«* (kolem 1965), což je běžná momentka, s živou, bezprostřední atmosférou (obr.73).

Zhruba v polovině 60. let začal K. O. Hrubý podle všeho pociťovat potřebu vtisknout své tvorbě jinou dimenzi, prostě řečeno »zkusit něco nového«. Jeho tvůrčí aktivitě i intuici přestala poněkud postačovat »pouhá« reflexe reality, která tvořila po dlouhou dobu jedinou podstatu jeho práce. Začíná se u něj objevovat sklon k manipulaci (formou určitého aranžování reality) jako tušeného předpokladu vyjádření nových obsahů a vztahů, než jak je nabízela

skutečnost samotná.

Za jakési předznamenání aranžovaných snímků Hrubého z poslední třetiny 60. let lze považovat už jeho sklony k aranžování jakoby reportážních momentek, což mu patrně umožňovalo docílit realizace představy bez závislosti na reálném dění, včetně skladebné stránky fotografie.[58] Do tohoto okruhu prací patří třeba variace *»Vánoce I« a »Vánoce II«* (po r. 1965). Aktéry obou scén je mladík s vánočním stromkem a mladá žena. V první variantě je scéna pojata dynamicky tak, že obě postavy - žena, za níž jde rychlým krokem muž se stromkem, jsou zobrazeny ostře a pozadí - plot se zasněženou zahradou a domem v dáli - je mírně rozmazané (obr.74). Na druhém snímku stojí mladík se stromkem opřen o sloup a hovoří se ženou, která drží deštník a na řemínku psa (obr.75).

Z hlediska symptomatického bych ještě pokládal za nutné se zmínit o Hrubého fotografických montážích z doby kolem roku 1965, které sestavoval ze svých starších snímků.[59] I když jde spíše o jakési experimentální »hříčky«[60], v nichž se uplatňuje zejména Hrubého smysl pro humor a absurditu[61] a nemají větší tvůrčí význam, přesto nám vedle jiných snímků dokládají vnitřní proměny a hledání nových prostředků vyjádření po polovině 60. let u K. O. Hrubého.

Do obecného kontextu uměleckého vývoje ve fotografii se více vřazuje skupina zjevně, nezakrytě aranžovaných prací K. O. Hrubého (s těžištěm doby vzniku těsně kolem roku 1967). Jedná se tu o pojetí, jež bylo později zahrnuto pod pojem tzv. nové vlny.[62] Jako její představitelé prosluli mezi spíše Hrubého žáci z LŠU v Brně - J. Horák,

R. Košťál a F. Maršálek - známí jako skupina Epos.[63]

Fotografie K. O. Hrubého jsou aranžovaným seskupením výseku civilizací ovlivněného prostředí a lidské figury v něm. Cílem je tu zpodobení nových významových vztahů, které nejčastěji mají charakter poetických absurdit.[64] Frekventované jsou tu rovněž hudební »rekvizity«[65], jež mají naznačit duchovní příbuznost poezie, hudby a přírody.

Příkladem může být fotografie *»Jaro«* z r. 1965. Jedná se o výsek krajiny s kvetoucími vrcholky stromů v popředí a polní cestou, po níž kráčí tmavě oděný mladý muž s rozpřaženými pažemi a pouzdrem na housle v pravé ruce (obr.78). Fotografie je snímána z nadhledu a vyznačuje se uvážlivou kompozicí, jejímž hlavním prvkem je křivka cesty a na ní umístěná postava. Snímek se jeví jakousi poetickou oslavou mladistvé volnosti a souznění s přírodou.

»Romantický« útěk z civilizace do přírody je naznačen i u fotografie z r. 1968, kde po cestě kráčí mladý vousatý muž s kytarou v ruce, kousek za ním jde dívka v sukni. Oba jsou z profilu, pozadí dvoří světlá zeď budovy s několika pravidelně rozmístěnými obdélníky okenic a dveří, které tvoří i kompoziční elementy (obr.81).

Jinde je naopak nastolen frekventovaný problém rozporuplného vztahu člověka a průmyslové civilizace (např. *»Civilizace«*, 1967). Jejími atributy je zde krajina s komplexem průmyslových budov v konfrontaci se suchým pahýlem stromu vyčnívajícím z vodní hladiny. V popředí na břehu pak stojí odvrácená mladá dvojice, držící se za ruce (obr.79).

Méně konfliktně působí vztah člověka a průmyslového prostředí na snímku *»Továrna«* (1969).[66] Je to pohled

do průmyslového areálu , při dolním okraji snímku, zhruba uprostřed je umístěn muž na kole (obr.80). Odstup při snímání tu spěje ke konfrontaci dimenze obrovského areálu s malou postavou, mírně zvýšený horizont umožnil fotograficky přehlednou a esteticky působivou skladbu. Z fotografie opět vyzařuje určitá průmyslově-civilní poezie.

Obsahovým charakterem můžeme k těmto pracím přiřadit i fotografii *»Pahorek«* (1972). Jedná se o pohled na oblý vrcholek kopce, kde je shromážděn dav lidí, další postavy jsou roztroušeny po úbočí pahorku (obr.103). Vzhledem k danému výseku scény se vytrácí skutečný účel shromáždění lidí a jejich hemžení na holém prostranství dostává obecnější, symbolický smysl. Snad to lze chápat jako jakousi parafrázi na postavení lidstva v moderním, civilizovaném světě.

Problematiku vztahu civilizace, člověka a přírody odráží nepřímo jedna ze známých fotografií K. O. Hrubého - *»Gymnastika«* (1967), vystavená m.j. na již zmíněné výstavě skupiny VOX »Svět absurdit«. Právě absurdita je jakousi páteří výše uvedených vztahů. Pojednává o ní volně pomocí nejrůznějších rekvizit, sestavovaných na principu »nepředvídaného setkání«. Analogie se surrealismem je ovšem pouze v abstraktní rovině, zde nejde o diktát podvědomí, ale racionální konstrukci, jejíž působení je rovněž více zaměřeno na ratio.

V případě uvedené fotografie se jedná o skladebně střízlivou kompozici dvou »aktérů« - figury gymnastky v přemetu a zdeformované kostry bicyklu - na strukturálně účinné travnaté ploše louky (obr.82).

Aranžmá se dotýká i některých portrétů K. O. Hrubé-

ho z 2. poloviny 60. let. I zde je tento postup zřejmě veden podvědomou snahou oživit dosavadní formy novým přístupem a pojednat fotograficky nový životní pocit, který s sebou přinesla daná doba. Příkladem portrétního žánru může být např. snímek s titulem *»Portrét III«* (kolem 1967). Jde o exteriérovou scénu s hlubokou perspektivou kachličkami vydlážděného prostranství po dešti. V popředí je zpodobněna tvář dívky, v dáli jsou dvě rozostřené siluety mužů sedících na židlích, mezi nimi stojí jedna židle volná. Kompozice je pojednána centrálně[67], což dává najevo jakousi »umělost« celého výjevu.

Daleko stylizovanější, někde až teatrální podobu mají další fotografie, které už se více blíží symboličtějšímu pojetí skupiny Epos, o níž jsem se již zmínil. Jsou to např. práce *»Černá komtesa«*, *»Nevěsta«* či *»Madona z JZD«*.

Na první z nich (z r. 1967) zaujímá větší část plochy obrazu žena výrazného typu v dlouhých černých šatech a s dlouhými vlasy. Figura je monumentalizována užitím podhledu a širokoúhlého objektivu. Prostor v pozadí vyplňuje v dolní části kulisa zámku, viditelná po stranách vedle postavy, a temná obloha s bílými mraky, která dodává bizarnímu výjevu dramatičtější atmosféru (obr.84).

Obdobného charakteru je *»Nevěsta«* (z téhož roku). Zde je ovšem postava ženy v bílém hávu zasazena do výseku volné krajiny s fotbalovou bránou. Principem je tu tedy opět absurdní spojení »rekvizit«. Dramatizačním elementem je podobně jako v předchozím případě potemnělá obloha (obr.86).

Poslední z příkladů, fotografie *»Madona z JZD«* (1970), vychází rovněž z principu víceznačné absurdity[68],

okořeněné prvkem černého humoru, k němuž Hrubý - jak jsme již mohli zaznamenat - často inklinoval. Scéna je snímána v interiéru jakési stodoly. V popředí, zhruba uprostřed, sedí žena, jež drží na klíně jehně a hledí do kamery. Zhora ji osvětlují soustředěné sluneční paprsky, které vytvářejí na jejích vlasech zářivou »aureolu«. V přítmí prostoru za ženou stojí nehybně tři muži - jeden (v bílém plášti) je nalevo, dva napravo (obr.85). Jde o pozoruhodnou fotografii, která svého času zaujala i fundovaného kritika Karla Dvořáka.[69]

Vedle těchto aranžovaných fotografií, jež představovaly v tvorbě K. O. Hrubého zcela nový jev, stojí na přelomu 60. a 70. let návrat ke klasickým »živým« momentkám nejčastěji s náměty z civilizací nedotčených oblastí Slovenska, příp. Moravy[70], kde fotografoval už před léty. Náměty podobného typu se podle všeho staly koncem 60. let znovu aktuální. S postupujícím civilizačním vývojem a uvědomováním si labilního postavení jedince v něm člověk nacházel prapůvodní přirozené formy života, které chápal zároveň jako zanikající psycho-sociální jev hodný zaznamenání[71]. Z hlediska poetického šlo o motivy, které mohly působit nevšedně, i tak trochu exoticky.

Autenticitou působí reportážně zachycená momentka *»Pohoštění«* (1967), zachycující společnost tří pracovně oblečených mužů ve vesnickém stavení, jimž starší žena v jednoduchém kroji nalévá u stolu ze sklenice tmavého moku. Pojetím nepřináší snímek nic nového, je v podstatě založen na vystižení okamžiku děje v účinné konfiguraci, stejně jako někdejších prací z přelomu 50. a 60. let, (obr.87).

Stejně jako u řady fotografií z té doby jsou u mladších prací frekventované motivy starých lidí, v emotivně vyhrocených situacích (úmrtí v rodině, pohřeb, rozjímání v kostele...). V těchto momentech jakoby se totiž koncentrovala archetypální esence života a ztrnulost zákonitostí tradice ve vztahu života a smrti a pokoře před osudem.

Výrazově silnými příklady mohou být snímky *»Pohřeb«* (1971) a *»Staré ženy«* (1972).

Na prvním je zobrazena rakev s nebožtíkem obklopená svícemi, kterou ze tří stran obestupuje početný, ztěsnaný zástup truchlících žen, většinou v černých šatech a s černými šátky na hlavách. Celkový obrazový účinek scény je dán použitím mírného nadhledu a širokoúhlého objektivu, který prodloužil prostorovou zkratku rakve a umožnil zachytit velký zástup v kompaktním tvaru, čímž propůjčil výjevu i jakousi monumentalitu. Podporuje i psychologický účin, jehož nositeli jsou vedle toho tváře a gesta okolostojících žen, jež působí stejně realisticky jako v duchovním rozměru (obr.98).

Na další fotografii klečí několik starých žen v černém oděvu na trávou zarostlém hřbitově, s prostými dřevěnými kříži (obr.89). Objektivu nejblíže je otočená žena, další je zachycená z profilu a stařena nejdál zepředu. Jejich pohled směřuje k jednomu kříži, který je zhruba ve zlatém řezu a v tomto prostoru je tedy jakési vizuální i duchovní centrum snímku. Další žena je již mimo něj v dáli při pravém okraji fotografie. Široký záběr na toto prostranství, jež je vlastně otevřenou krajinou, opět obrazově monumentalizuje scénu s meditativním nábojem, která se tak stává lidsky působivou.[72]

Obě posledně uvedené fotografie jsou podle všeho vyvrcholujícím završením humanistického poselství celoživotní tvorby K. O. Hrubého, věnované svědectví o mnohostranných formách všedního života člověka.

Poměrně početný a kompaktní konvolut prací tvoří Hrubého krajinářská tvorba 60. let, vrcholící rovněž na přelomu k letům sedmdesátým. Na tomto poli dosáhl K. O. Hrubý rovněž pozoruhodných výsledků a ačkoliv nešlo o hlavní oblast jeho zájmu, jež tvořila nesporně fotografie živá, byl začátkem 70. let dokonce vyzván k napsání knihy o tomto klasickém fotografickém žánru.[73]

Vrátíme-li se na počátek 60. let, lze i podle několika málo příkladů usoudit, že změny, které provázely jeho tvorbu v této době, můžeme vztáhnout i na krajinářské práce. Je tu tedy patrný důraz na výtvarnou stránku a fotografickou stylizaci zpodobení krajiny. Výsledkem je pak vizuálně účinný obrazový solitér. Výsek krajiny je pojat jako esteticky účinná skladba různě strukturovaných částí půdního reliéfu a krajinných porostů. Na ploše fotografie se rozehrává harmonická hra linií a struktur, vyplývajících z geologické stavby krajiny a umělých zásahů do ní. Důležitá úloha připadá světlu, které plasticky zdůrazňuje krajinný reliéf a vytváří plynulé či kontrastní tonální přechody. Nezanedbatelná je i jeho role emotivně-náladová. Obloha - pokud je vůbec zachycena - je často záměrně ztmavělá. Vedle funkce dramatizační, kdy části krajiny jsou naopak relativně světlé, tu díky tomu dochází k »uzavření« prostoru krajiny, která se tak stává jakýmsi objektem samým o sobě (někdy až abstraktně působícím).

Řečené platí například o fotografii *»Jarní krajina«*

(1960), kde je zachycením traktoru v krajině jako prvku skladby (obr.90) obsahově naznačen fenomén ovlivňování krajiny a přírody člověkem.[74] Dále o snímku *»Vinice u Zlechova«* (asi 1962) a pak zejména o solitéru z většího souboru *»Poezie polí«* (1964) [75], kde je krajinný výsek pojednán téměř jako abstraktní obraz (obr.92). Obdobné využití »kresby« dané krajiny a podtržení její nálady tonalitou a světelnými kontrasty (obr.93) je patrné rovněž u pozdější fotografie *»Pole a mraky«* (1967). Na esteticko-výtvarném účinu typicky zvlněného krajinného reliéfu Jižní Moravy jsou pak založeny např. fotografie *»Jihomoravská krajina«* či *»Slovácká krajina«* obě z r. 1970 (obr.94 a 95).

Specifikum krajiny vyjadřuje i řada prací ze slovenského (příp. valašského) podhůří, jež se časově kryjí se souborem »živých« fotografií z těchto oblastí (viz příslušná strana). Jedná se opět o typicky utvářené, výrazné krajiny, které Hrubý fotografoval již ve 2. polovině 50. let a jde tedy o jakýsi návrat ke stejným motivům. I když formální pojetí těchto krajin nedoznalo vcelku větších změn, zdá se, že jejich vnitřní význam se posunul ve smyslu hledání ideální, průmyslovou civilizací nedotčené krajiny.[76]

K vertikálně postaveným výsekům, jež byly motivovány zdůrazněním účinné struktury krajiny pomocí dlouhého ohniska objektivu »zplošťujícího« prostor, patří *»Horská pole«* (1967) a *»Krajina«* (1968). Doplňujícími elementy kompozice jsou tu objekty dřevěných chalup (obr.96 a 97).

Totéž rytmické členění krajiny úzkými pásy políček najdeme též u fotografie *»Jarní pole«* z r. 1972 (obr.98).

Jiný typ krajiny je zpodoben na snímku *»Valašsko«*

(1968), kde jsou velké travnaté porosty rozděleny cestou a remízky se stromy, vrhajícími dlouhé stíny v zapadajícím slunci (obr.99). *»Horská krajina«* (1968) je otevřeným pohledem do vzdušné krajiny se třemi prostorovými plány - louku s dobytkem v popředí, pásy políček ve druhém plánu a vzdálenými, zalesněnými kopci vzadu (obr.100).

V souboru prací K. O. Hrubého z této doby (kolem r. 1970) nacházíme i některé práce (obr.102 a 101), které staví na větším zdekorativnění a »zefektnění« obrazu krajiny např. pomocí speciálních fotografických technik[77] či pouhým výběrem příslušného motivu (např. *»Podzimní sady«, »Zimní lesy«* - obě kolem 1970).

K dekorativnímu pojetí mají v době kolem r. 1970 a později blízko rovněž statické fotografie detailů různých objektů (obr.105, 104), kde podnětem k zachycení bylo podle všeho zejména jejich formální utváření (*»Střecha«*, kol. r. 1967 nebo *»Detail«*, kol. r. 1970).

S pokračujícími 70. léty přibývá v Hrubého tvorbě podle dostupných dokladů více statických motivů či různých fotografických hříček (experimentuje rovněž s barevnými diapozitivy, z nichž vytvářel audioviuzální pořady). Černobílé fotografie ztrácejí jednotící zaměření a určitou systematičnost, byť dosahovanou i dříve víceméně spontánně. Byl to zajisté přirozený proces. Ve fotografických příkladech z té doby jde tedy spíše o jednotlivé práce, jež víceméně účelově využívají starších vyjadřovacích konvencí různorodého charakteru, i když jsou po fotografické stránce »dotaženy«. Uvést můžeme třeba práce *»Den praní«* (1970) nebo *»Bezhlaví muži«* (1974), jež opakují některé principy lyrického neosurealismu naší

fotografie 1. poloviny 60. let (obr.107 a 106). K inspiraci téhož druhu se v imaginativnější obrazové podobě vrací i pro K. O. Hrubého poněkud netypický snímek »*Oči*« z r. 1976 (obr.108). Všechny tyto práce jsou spíše nevážnými variacemi na absurditu světa a života, v nichž se - jako už dříve - uplatňuje Hrubého svérázný smysl pro humor. Ten je ostatně charakteristický i pro momentku »*Hrobník*« z oněch let (obr.109).

V r. 1978 pak Karel Otto Hrubý zanechává o své vůli fotografické činnosti docela.

FOTOGRAF A DOBA

Při hledání kořenů fotografického díla Karla Otty Hrubého se musíme vrátit do let třicátých. V této době mají svůj původ některé z fotografických formálně-myšlenkových modelů, z nichž K.O.Hrubý na počátku vyšel.

Při komplexním pohledu na 30.léta se jeví jakýmsi integrujícím pojmem dané doby pojem »modernost«.[1] Ve fotografii se opíral zejména o fakt, že avantgardě let dvacátých se podařilo probojovat některé nové umělecké principy, jež se postupně rozšířily a staly se základem širšího vizuelního stylu společnosti. Byl to zejména funkcionalismus, který integroval tyto principy a vyjadřoval tak životní způsob moderní civilizované společnosti.

Potřeba masové vizuelní komunikace v rozvinuté společnosti podnítila rozmach obrazových časopisů, v nichž se hojně uplatnil fotožurnalismus, podmíněný jak rozvojem fotografické techniky (malý a střední formát), tak náhledem na fotografii oproštěným od »piktoriálních« předsudků, jež zamlžovaly veristní podstatu tohoto média. Technické prostředky přály i kvantitativnímu rozmachu masového amatérského fotografování.

Teoreticky se k problému modernosti ve fotografii vyjádřil např. Jiří Jeníček, jehož náhledy - domnívám se - stojí v linii, k níž podle všeho patří i K.O.Hrubý.[2] V r.1932 napsal v časopise »Fotografický obzor« o moderní fotografii toto: »Modernost je v duchu námětů...« nebo »...modernost fotografie záleží ve schopnosti, jak své náměty odvozuje z přítomnosti. Nejde tedy o formu a výraz, nýbrž o motivické využití dobových zážitků a situací.« [3]

Nebo ještě: »Fotografie musí vycházet z doby a jen taková fotografie je fotografie moderní.« [4]

V pojetí »zpřítomnění« fotografie v duchu modernosti najdeme u Jeníčka i prvky, které můžeme tak trochu chápat jako jakési inkunábule socialistické fotografie pozdější doby: »Proč nezachytíme orání traktorem? Proč fotografujeme jen krásnou starou Prahu, ale Praha moderní, živá, dnešní, ta pro fotografii neexistuje? Babičky z trhu, lodičky na Vltavě, pražské průchody, to ano, ale řidiči aut, stanoviště aut, elektrikáři, dělníci, továrny, okrajové oblasti Prahy, to jsou náměty pro nás cizí. ... místo unylé husopasky lze vyjádřit vesnický život jednou statnou dělnicí ze statku, silným kočím, osmahlým dělníkem.« [5]

V obdobném duchu pojednává o některých soudobých myšlenkových snahách Přemysl Koblic ve své publikaci »Žánr - fotografie výjevů«, vyšlé v roce 1931: »Dravý a hravý instinkt dneška nutí fotografa lovit něco, co se hýbe... Člověk dneška nechce věčně jen zákoutí, ať ta tichá a krásná v přírodě, či to šeré mezi čtyřmi stěnami. Vždyť dnešek chce život, pohyb, ruch, a chce i zachytit ho nejen krásně, ale hlavně výstižně a přitom přirozeně a nestrojeně, aniž by se nechal šněrovat starými evangeliemi kompozice, jež, jsouce vyrobeny pro znázornění statiky, nehodí se pro obraz, jehož předlohou je výjev, děj, pohyb, jenž má své zákony, jiné a volnější.« [6]

Volání po »aktualizaci«[7] fotografie v duchu modernosti se nevylučovalo s dobovou atmosférou pod vlivem právě probíhající hospodářské krize, která přispěla k sílící levicové orientaci intelektuálů. Hnutí tzv. sociální fotografie zdůrazňující její společenské funkce (realismus, doku-

mentárnost, společenská kritičnost, materialistický pohled i proletářská tendenčnost) svým způsobem korespondovalo s teoretickým úsilím citovaného J. Jeníčka. Mluvčí sociální fotografie ve film-foto skupině Levé fronty [8] Lubomír Linhart [9] na to poukazuje ve své stati »Sociální fotografie« (1934) kde stejně jako Jeníček vystupuje proti salónní fotografii.

Jak daleko sahá tato reakce v uznání fotografie jako umění, o tom svědčí další citace z uvedené Jeníčkovy knihy: »Fotografie sama o sobě je jen obrazově střízlivou kritikou života. Příčí se to zdravému rozumu a citu dělat z ní umění. Fotografie není umění a jen pošetilá srdce ji mohou za umění považovat. Nemá inspiračních zážitků a je vzdálena tvůrčí rozvahy. Výtvarnická složka znamená pro ni tvarové ukáznění a umocnění.« [10]

Před polovinou třicátých let sice ustala krize hospodářská, avšak nikoliv krize duchovně - morální, kterou pak provází sled konkrétních politicko-společenských událostí završených až mnichovskou dohodou, obsazením Československa a druhou světovou válkou. [11]

Za symptom dobové atmosféry lze chápat surrealismus, jehož prvky pronikaly i do fotografie, kde objevoval bizarnost i poezii náhodných setkání civilizačních rekvizit. Absurdnost takových setkání lze nesporně svázat s tíží existence doléhající na moderní individuum, jež je ponecháno svým duševním stavům, v nichž hraje důležitou úlohu podvědomí.

Po polovině třicátých let bylo zřejmé, že nastoupil konec univerzalistických uměleckých projektů předchozí doby. V atmosféře ohrožení národní identity stále více

pronikají do fotografie národní elementy a regionální zabarvení, provázené současně nástupem tradičního až konzervativního pojetí za doznívání tvorby představitelů avantgardy[12] (tady pak navázala fotografie let čtyřicátých). Celkově tedy došlo k rozmělňování a ochabování tvůrčích sil. Témata zevšedněla.

Je příznačné, že v dobách ochabování uměleckých sil dochází k většímu rozmachu »institucionální« stránky umění (výstavní činnost, časopisy...). V roce 1936 se například konala v Praze mezinárodní výstava SVU Mánes13, jež měla silný levicový charakter. O tři roky později, v roce 1939 uveďme výstavu »Sto let české fotografie«, kde již byla zastoupena vesměs průměrná amatérská fotografie se salónním přídechem.[14]

Na nejstarších pracích K.O.Hrubého z první poloviny čtyřicátých let lze odkaz let třicátých objevit v několika různých rovinách, lišících se i stupněm obecnosti. V konkrétnější podobě se projevuje formální dědictví moderní meziválečné fotografie např. na snímcích »Most v Jundrově«, »Provazochodci«,» Dřevorubci«... . Výrazné užití kompozice na diagonálách, podhledu či nadhledu jasně naznačuje svůj původ. Světlo v takto utvářených fotografiích hraje roli jakéhosi »objektivizátora« hmoty věcí, jejich povrchu či siluety. Je to v souladu s filozofií a principy moderní fotografie [15], jakož i racionálně podbarveným objektivismem moderního člověka vůbec, s kterým po určitou dobu nahlížel společenskou realitu, jež ho obklopovala.

Sklon k žánrovitosti, jímž se Hrubého práce od počátku vyznačují, lze připsat již spíše k pozdním třicátým létům [16], charakterizovaným i odlišnou duchovní atmosfé-

rou. Žánrovitost, typická pro fotografickou tvorbu čtyřicátých let, tvořila jakýsi »lyrizující filtr« čistým dokumentárním přístupům, které reprezentuje např. sociální fotografie 30.let, jež spolu s fotožurnalismem můžeme považovat jen za jakousi formální oporu tvorby let čtyřicátých. Dokladem budiž např. snímky »Dřevorubci«, »Chudá rodina« nebo dva portréty starých horalů. Všechny připomenou svým vnějším charakterem tradičněji laděnou tvorbu pozdních 30. let se sklonem k určité baladice (např. Karel Plicka), atmosférou pak i jiné umělecké projevy té doby (film, literatura). Realismus je tu spojen se žánrovitostí [17].

Světonázorovým pojítkem odkazu, z něhož Hrubý čerpal byla levicovost [18], jež tvoří pozadí i jeho další tvorby.

Druhá světová válka (spolu s jí předcházejícími mnichovskými událostmi) znamenala hlubokou frustraci v obecné vrstvě společenské psychiky lidí u nás. [19] Kolektivní podvědomí většiny národa ovládaly - jako po každé události, která hluboce zasáhne do běhu historie - nové ideály, zabarvené do značné míry touhou po sociální spravedlnosti. Tyto ideály odrážely stěžejní duchovně-společenskou tendenci doby. [20] Hybnou silou té doby bylo očekávání společenských změn, kterých politicky využívali komunisté ve svém boji za uchopení moci.

Všední život vracející se do svých normálních kolejí podnítil potřebu odrazu každodenního života. S tím zřejmě souvisela i snaha pojímat fotografické médium jako prostředek sloužící veřejným zájmům. Již zmíněný Jiří Jeníček se k tomu v roce 1947 vyjádřil takto: »Jen ta fotografie je spravedlivá, která je služebně zaměřena. Fotografie musí něčemu sloužit. Fotografie pro fotografii, fotografie, která

je sama sobě účelem, je fotografie chudá, jalová.«[21] Dále Jeníček specifikuje své myšlenky: jde mu o to, aby fotografie vycházela z doby, byla »předvojem a hlasem času, událostí«, glosovala dobu, byla prostě aktuální. Jiným, kdo už krátce po válce volá po širokém společenském využití fotografie »při budování svobodné republiky«, je František Čihák - v 50.letech jeden z vulgarizátorů pojetí fotografie. Fotografie má být podle něj »realistická« a »všední« a má objevovat »neznámé možnosti skutečnosti«.[22] Zdá se tedy, že sama doba si v této fázi vyžadovala jistou angažovanost na svém dění. Statická výtvarná (subjektivně laděná) fotografie nekorespondovala příliš s potřebami doby: »Fotografie, která si hraje se světly, stíny, s barvami, která mimo obrazovost, malebnost nic jiného neposkytuje, která mimo harmonickou jednotu tvarů není zdrojem poznání, je fotografií nerozvinutou, nedonošenou.«[23]

Jiné vysvětlení k tomu nabízí slova Karla Teigeho: »Básnický element, který prvotně převládal ve struktuře díla, může být ve změněném kontextu pociťován velmi slabě, zatím co jiné jeho funkce, didaktické nebo dokumentární, se nyní přednostně uplatňují.«[24]

Související problematikou byla problematika lidovosti, což je určitá forma chápání masovosti ve spojitosti s ideou. [25]

Mluvíme-li o dobovém směřování k angažovanosti, můžeme říct, že K.O.Hrubý byl od počátku fotografem společensky angažovaným. Bylo to dáno i válečnou zkušeností jeho generace a úkoly, které před ni stavěla poválečná doba (se všemi svými nástrahami). Jako profesionální fotograf měl samozřejmě ke společenským

tématům ještě blíže. Jeho pojetí angažovanosti nebylo tak zcela formální. Byla to dobově podmíněná součást jeho fotografického pojímání skutečnosti. »Základem dobré reportážní fotografie... není jen vlastní smysl pro fotografickou práci, ale především vztah k lidem a ke společnosti.« [26] »Jestliže je některé umění ... celou podstatou přímo předurčeno být tvůrčím zrcadlem široce pojaté bohaté skutečnosti, současného života a člověka, pak je to především fotografie... Rozhodující je fotograf, nikoliv přístroj...« [27]

Sám Hrubý se o angažovanosti vyjádřil o třicet let později asi v tomto smyslu: »...jsou myšlenky a ideje, za které se fotografie musí angažovat, nemá-li ztratit svůj společenský smysl; žádné médium kromě filmu je nedokáže tak přesvědčivě vyjádřit.« [28]

Vážným odrazem Hrubého pojetí angažovanosti se stalo v poválečných letech[29] (potom v podstatě až do 60.let) fotografické téma práce (hlavně v průmyslovém prostředí)[30]. Toto téma se ve fotografii objevovalo už v 1.pol.40. let (a samozřejmě v jistém pojetí už ve 30.letech[31]) a po válce - nepřišlo tedy až s převratem r.1948. Sdělnost tématu v uvedené době byla pravděpodobně dána tím, co už bylo naznačeno, tedy uvědoměním si významu každodenní práce[32] pro obnovu válkou zničené republiky, a podmíněna obecným příklonem kolektivního podvědomí k tématům dotýkajícím se dění ve společnosti. Nepřímo je v tom možno vidět i určitou námětovou bezradnost tvůrčí fotografie.[33]

Hrubého fotografie s pracovními náměty, vzniklé po r.1945 - např. »Oprava«, »Spolupráce«, »Z cihelny«, jsou

svým charakterem reportážními momentkami s výrazným uplatněním obrazových tvárných prostředků (uplatnění podhledu nebo nadhledu, kompozice na diagonálách...- vliv 30.let), které vtiskují snímkům dokumentárního charakteru výtvarný řád. Spojení realistické metody a výtvarného řádu zůstalo v podstatě pevným rysem Hrubého práce na dlouhá léta.

K tvárným prostředkům přistoupilo ve fotografii 40.let časté využívání světla, světelných efektů a světelné nálady k ozvláštnění snímků (často až piktoriálně laděnému). Byl to současně i způsob jakési lyrizace výrazu fotografie.[34] Hrubý užíval tohoto dobového přístupu ve 40. a 50.letech poměrně často.

Komunistický převrat v únoru 1948 znamenal sice počátek velkého politicko-společenského předělu v tomto státě, avšak z procesuálního hlediska byl pouze konkrétním završením určitých předchozích společenských tendencí (a zároveň počátkem nových).[35]

Pro umění jako jednu z oblastí duchovního života společnosti, a tedy i pro fotografii, měl ovšem únorový převrat poměrně dalekosáhlé důsledky. Nová moc v duchu svých ideologických postulátů začala chápat její funkci a smysl velmi redukovaně - v podstatě jako nástroj propagandy a agitace. Dogmatismus, projevující se pochopitelně i jinde, lze ovšem pochopit z hlediska mocenského utilitarismu.[36] Je zřejmé, že tak podstatná změna základních principů fungování společnosti, jakou si vytyčila nastupivší moc, vyžadovala cestu tvrdé ideologické represe, obzvláště v počátcích.[37]

Ideologickému působení vyžadujícímu lapidárnost a

zjednodušující přímočarost vyjadřování vyhovovala pochopitelně fotografie velmi dobře.[38] Na fotografii požadované vlastnosti jako realismus, srozumitelnost, lidovost se ovšem, jak jsem se již zmínil, objevily už po válce. Těchto vlastností bylo tedy účelově využíváno novou mocí po roce 1948. Po určitou dobu (nejvíce asi v letech 1950-53, tedy v čase nejsilnější ideologické i faktické represe) byly fotografie pouhou ilustrací »idejí«. [39]

Problém ovšem, zdá se, nebyl v nepravdivosti propagovaných »idejí« jako takových. Ve vztahu ke společenské a lidské psychice se mohou za určitých okolností jevit takové pojmy jako práce, optimismus, šťastná budoucnost určitými lidskými archetypy, které »vyplouvají« na povrch v určitém konkrétním historickém kontextu.[40] Problém je spíše v tom, že tyto archetypy nebyly (a obvykle nejsou) užívány jako skutečně bohaté symboly lidských ideálů, nýbrž jako rekvizity představující jednostranné ideologické postuláty moci, která chtěla násilně přerušit veškerou kontinuitu s tím, co jí předcházelo. [41]

Za novou tvůrčí metodu[42] byl ve fotografii proklamován tzv. socialistický realismus.[43] Jako příklady správně pochopených teorií, které tato »metoda« přinesla, byly na stránkách časopisu »Nová fotografie«, založeného r. 1950 [44], ovšem vesměs otiskovány v duchu pojetí fotografie jako lidové tvořivosti snímky diletujících fotografů.

Při vyvarování se zjednodušujících hodnocení můžeme konstatovat, že si tato specifická doba, jež i v mnoha jiných oblastech společenských jevů dospěla k extrémům, vytvořila (zřejmě dobově opodstatněný) systém hledisek na fotografii. [45]

Tato hlediska extrémně a jednostranně upřednostňovala politicko-společenskou situací podmíněné složky ideologické na úkor jiných. To vedlo k podceňování obecných problémů a k vehnání fotografie do podřízenosti problémům »ideovým«.[46] Vliv uvedeného byl patrný zejména v námětové oblasti fotografické tvorby, kde došlo k jejímu radikálnímu zúžení na témata práce, rekreace pracujících a pod.

Jako příklad extrémního vyjádření v pohledu té doby na fotografii bývá obvykle uváděna kniha Františka Doležala »Thema v nové fotografii«, vydaná v roce 1952, silně vulgarizující složité problémy okolo fotografie a redukující její poslání a smysl.[47] Již krátce po vydání proti ní v tomto duchu vystoupil L. Linhart - bývalý představitel Levé fronty 30. let - v obsáhlém článku »Theorie musí přesvědčovat a správně vést«[48] a sám její autor se o několik let později (v roce 1954) na ni díval kriticky.[49]

Pro práci fotografa K.O.Hrubého nepředstavoval, zdá se, rok 1948 podstatnější předěl[50], co do některých námětů i způsobů práce. Jako profesionál byl ostatně už zvyklý pracovat dle diktátu oficiální objednávky, i když je jisté, že se musel vnějším tlakům schematismu podřídit více než dříve.[51] Nebylo to přizpůsobení zásadní, neboť jeho předchozí zaměření a způsob práce nebyly v podstatném rozporu s oficiálními potřebami doby. Dá se i říci, že jeho profesionální činnost se v těch letech ještě rozvinula, tím spíše, že ani jako »homo politicus« nestál Hrubý, jako řada dalších jeho generace, proti proudu.[52]

Politicko-společenské dění doby bylo pro Hrubého ovšem v prvé řadě děním optickým, na němž se měl snahu

realizovat jako fotograf-reportér. »V roce 1948 se v Brně vlastně opticky nedělo nic. Tady takové ty dynamické záběry, jaký bylo možno udělat v Praze, to tady dost dobře možný nebylo. Teprve jako reportér jsem zasáhl při generální stávce v ČKD Blansko. ...já jsem měl ve vzniku nesedět. Když byla nějaká událost, tak jsem se snažil udělat pár těch snímků, aby to obsáhly a teď jsem tak bloumal po tom prostředí, a tak mě upoutal typ slévače. Čím fotogeničtější člověk, tím míň rád se dává fotografovat... « [53]

Hrubého profesionální záběr byl už v té době velice široký (svou fotografickou agilnost si udržel v podstatě až do 70. let). Jako fotograf byl přítomen u stěžejního dění spjatém s tzv. »budováním socialismu« - znárodňování, kolektivizace zemědělství, industrializace. To vše vyplývalo z jeho povolání. Byl v té době jedním z mála, kteří dokázali zvládnout jakýkoliv fotografický úkol. Za svého reportérského působení v Praze otiskoval K.O.Hrubý jako jeden z mála profesionálů téměř pravidelně snímky v časopise »Nová fotografie« (zřejmě i z finančních důvodů), který jinak z »ideových« příčin upřednostňoval hlavně amatérské práce. [54] Na rozdíl od většiny z nich je z Hrubého fotografií přece jen patrná profesionální dovednost, např. v kompoziční výstavbě, práci s geometrickými tvary, určitém podtržení náladovosti...

V souladu se svým prvotním fotografickým názorem nepřestal také fotografovat krajinu, portrét, což zcela neodpovídalo představám schematiků. Jednu z jeho krajin ocenil např. jako ojedinělou v této tematické oblasti L. Linhart ve svém článku, který se stavěl za otiskování krajinářských snímků. [55] Hrubého krajinářské fotografie z těch

dob (např. »Krajina u Váhu«, »Rozsévač«...) charakterizují obecné znaky, které osvědčoval i u ostatních fotografií, t.j. jasný kompoziční rozvrh a přehledná tvarová skladba. [56] Námětově je to často krajina poznamenaná pozitivně chápanými zásahy člověka (průmyslová krajina).

K.O.Hrubý také pravidelně od roku 1949 obesílal zahraniční fotografické salóny [57], které rovněž byly nejpilnějším oficiálním teoretikům těch let spíše trnem v oku.[58] Zde Hrubý uplatňoval obrazově nosnější a efektnější práce, založené na vizuelně účinné tvarové výstavbě, příp. světelném ozvláštnění (»Nové potrubí«, »Fantastické město«).

Úhrnem se dá tedy říci, že koncem 40. let a pak i počátkem 50. let - v době převládajícího schematismu - Hrubý v podstatě pokračuje ve fotografickém modelu let čtyřicátých a aplikuje jej i na »ideový« projev těch let. K hlavním rysům tohoto modelu patří žánrovitost v podání situací všedního života (»Slepý košíkář«, »Černý trh«) a po formální stránce pak formálně účinná skladba spojená často s užitím diagonál, podhledu či nadhledu, iluzivních a světelných efektů, jež propůjčují jinak realistickým pracím určitý poetický výraz (»Vánice«, »Taneční mistr«, »Konfrontace«, » Po šichtě«, »Deštivý den«...). Jsou to zároveň i prostředky, které propůjčují procesu fotografování tvůrčí charakter a stavějí záběr nad běžný mechanický záznam skutečnosti. Podílejí se v jistém smyslu na spoluvytváření »myšlenky« fotografie, jejíž význam neleží mimo samu zobrazenou skutečnost, ale v jejím pojednání realistickými prostředky fotografie.

Extrémní schematické pohledy oklešťující fotogra-

fické médium v letech 1950-52 nemohly mít dlouhého trvání. [59] Je však zjevné, že v režimu, kde byly veškeré oblasti společenského života úzce vázány na politickou linii absolutní stranické moci, mohlo k určitému uvolnění situace dojít jedině na impuls spjatý s touto mocí. Tímto impulsem se jeví smrt Stalina a Gottwalda v roce 1953 a tím i pád kultu spojeného s těmito osobnostmi. [60] Nemohlo jít ovšem o uvolnění nijak zásadní, jak bychom si třeba pod tímto slovem dnes představovali. Jednalo se pouze o dílčí změny v rámci nastolené formace, jejichž smyslem bylo uvádět alespoň částečně do souladu zjevné tendence společenského pohybu s politickou linií a udržet tak životaschopnost režimu na příslušné úrovni.

Přesto i tyto nezásadní změny přinesly ve fotografii náznaky pozitivnějšího vývoje. Svědčí o tom např. známý článek Jána Šmoka »Konec strašidel«, otištěný v červnovém čísle obnoveného časopisu »Československá fotografie«[61], kde autor otevřeně kritizoval dosavadní pojetí socialistického realismu. Výstižně popsal předchozí stav, kdy »mnozí autoři schovávali dobré realistické fotografie do šuplíku a uveřejňovali špatné, o kterých sice věděli, že jsou špatné, ale považovali je za socialistické.« [62] A pokračuje: »Theoretické články i publikace uváděly mimo množství známých pravd také množství méně známých nepravd. Autoři se spokojovali se závěry sovětské estetiky, ale předpoklady k těmto závěrům již nestudovali...« [63]

Současně se zhruba od roku 1954 poněkud rozšiřovala tematická škála uveřejňovaných fotografií, v nichž je patrno méně patetičnosti. Stále však dostávaly mimo snímky s »ideovými« náměty velký prostor vulga-

rizující kritiky, jimiž byly ve dvou případech - pokud je mi známo - postiženy též snímky K.O.Hrubého. [64]

O rok později - v roce 1955 - se na stránkách »Čs. fotografie« objevily po mnoha letech medailony jednotlivých autorů současnosti i meziválečné doby (Sudek, Funke, Drtikol, později další); byly patrné i určité snahy vést diskusi o některých fotografických problémech a otázkách (např. portrét nebo dokonce reklama). V témže roce byli státními cenami vyznamenáni fotografové J. Sudek, K. Plicka, K. Hájek.

Až do roku 1956 nebyly v našem fotografickém tisku tištěny žádné informace o zahraniční tvorbě. V důsledku dalšího uvolnění pronikaly postupně do ČsF krátké přehledy o fotografii ve světě (Steichenova »Lidská rodina«, tzv. subjektivní fotografie...). Projevila se snaha konfrontovat naši tvorbu se zahraničím. [65]

Fotografickou publicistiku oživilo od roku 1957 vydávání druhého periodika - »Fotografie« (později »Revue výtvarné fotografie«). [66]

V následujícím roce 1958 začala vycházet řada monografií edice »Umělecká fotografie« a byly otevřeny dvě stálé výstavní prostory pro fotografii - v Praze a v Brně. Všechny tyto počiny byly ojedinělé i v evropském kontextu.

Dobu těsně kolem roku 1958 lze v mnoha ohledech považovat za počátek hlubších obrodných snah v kultuře vůbec. Projevilo se to např. i zakládáním uměleckých skupin (např. Skupina 58, M 57, Máj, Etapa, Proměna...), na poli fotografie byla z prvních skupina DOFO. Vznik uměleckých skupin vyplýval z tendence vyrovnat se s odkazem meziválečného umění a napravit tak do značné míry

přerušenou kontinuitu.

Uskutečnilo se několik velkých fotografických přehlídek a řada dalších výstav. Z publicistických projevů o fotografii je zároveň zřejmá jakási bezradnost a obava v očekávání dalšího vývoje média, které částečně pramenily z neujasněnosti některých elementárních otázek a odpovídaly dané přechodné době. »Umělecká fotografie se ocitá v kritickém stadiu, které hrozí bezradností nad další cestou, bezvýchodným bludným kruhem...«[67] »Chybí definice, co je výtvarná fotografie vůbec, co jsou snímek, co fotografický obraz.«[68] »Fotografii se dosud nepodařilo zaujmout takové místo, jaké jí patří... Důvodů, jež tento stav přivodily, bylo samozřejmě více. Patřily k nim nejenom nejednost, ... byla to neujasněnost některých otázek teorie a estetiky fotografie, ... bylo to jistě i poměrně dlouhé období schematismu a dogmatických výkladů funkce fotografie ...«[69] Prozíravě se vyjádřil J. Šmok: »V dalším vývoji naší fotografie je nutno předpokládat odklon od svého času 'povinných themat' k oblastem dříve opomíjených. Nutno očekávat zvýšení, ba i přehnání zájmu o formu, až přechod k formálním hříčkám...«[70]

Do fotografie začala v té době nastupovat mladá generace tvůrců, kteří se podíleli na formování fotografie v letech šedesátých. Došlo také k rozšíření výrazové škály fotografie a diferenciaci jednotlivých jejich druhů a typů. První polovina 60.let byla pak zejména ve znamení postupného budování a rozvoje institucionální stránky fotografie (pravidelné výstavy a přehlídky, fotografické vzdělávání...).

Změny, jež nastaly, jsou patrné i v duchovní atmosféře

té doby. Původní ideologicky tendenční zájem o člověka jako součást pracující masy se postupně transformoval do obecně humanistického postoje, což v zásadě, byť opožděně, korespondovalo s tendencemi ve světě. Jedinec již nesplýval s kolektivní masou, ale určitým způsobem z ní vystupoval a konfrontoval se s ní, konflikt byl nakonec vyřešen v mezích humanistického postoje. [71]

Otevření obzorů dosud zakrytých zdynamičtělo pohyb společnosti a samotné prožívání jejího ruchu. Pojem života tak nabyl nových rozměrů. »Chceme vidět život ve všem« - je krédem nové generace fotografů. [72]

Po celá 50. léta zůstal pro práci K.O. Hrubého závazný smysl respektující hodnoty fotografického realismu a obrazového řádu. Stále se stejným zaujetím reportéra fotografuje situace ze všedního života, kterého ho zaujaly svojí fotogeničností. Nedělá umění, důležitý je pro něj proces fotografování.

Smysl pro výtvarný řád Hrubého jako fotografa kvalifikoval i pro statickou fotografii, kterou představuje v 50. letech v jeho tvorbě krajina, příp. portrét - tedy »klasické« fotografické žánry, postavené rovněž na existující realitě.

V 2.pol.50.let a na přelomu k 60.létům je patrný na Hrubého snímcích - přesto, že příliš nevybočují z dosavadní tematické řady - výraznější příklon k civilní poezii (»Po hostině«, »Úkoly«, »Noční hlídač«, »Funebrák«). Mezi snímky z venkova najdeme i zachycení situací s podtextem konfliktu, výměny názoru (»Vesničtí politikové«, »Diskuse«...) [73] Někde se klade zvýšený důraz na výtvarně-estetickou stránku fotografie, někde jakoby byl »ideový« motiv pouze příležitostí k struktivnímu pojednání plochy obrazu

(»Montéři«, »Stalingradské hutě«, »Ostrava«...).

Sám se v roce 1957 k problematice formy vyjádřil takto: »Konečně se objevují nesmělé hlasy, které přiznávají, že by fotoreportáž měla mít výtvarné kvality... Rozhodující je kvalita fotografie a její obsah; myslím však, že je samozřejmým požadavkem, aby reportážní snímek měl i jasné kompoziční a světelné řešení. Fotografická reportáž se sice žádá, uznává se její důležitost, ale to je všechno jen proto, že se dnes nelze již bez ní obejít. Někdy sami tuto práci odbýváme a hřešíme na to, že je to jen 'reportáž'[74]... Na konec nás to vede k zcela všednímu zobrazení určité skutečnosti... Myslím, že bychom přece jen měli jít trochu do hloubky...«

Dále se vyjadřuje k obecnějším problémům reportáže, která patřila k jeho doménám: »Nechci tvrdit, že fotograf potřebuje ke zdařilé reportáži delší pobyt na místě. Naopak má pracovat rychle, musí se umět rychle přizpůsobit a reagovat, ale v současné době se mu nedopřeje ani čas, aby se seznámil s prostředím, natož pak s lidmi; a to jsou přece základní kameny slušné práce.« [75]

Humanistický podtext, související s tendencemi v duchovní atmosféře doby kolem r. 1960, lze zaznamenat v Hrubého snímcích ze zaostalých oblastí Slovenska (zejména Liptova). Fotograf tu připomíná ztrnulý a zapomenutý svět zdejších obyvatel (podobně jako slovenský fotograf Martin Martinček) - svět prostého života pokorného před osudem a prodchnutého religiozitou (»Těžké dny«, »Mrtvé dítě«, »V kostele«). [76]

V krajinářských záběrech ze Slovenska je také cítit sklon k výtvarnému pojetí, projevujícímu se např. v chápání

geologické stavby krajiny jako abstraktního obrazu svého druhu. Tato tendence zesílila pak s příchodem 60. let a souvisela s nastíněnými celkovými změnami v naší kultuře, jež navrátily do umění ovzduší imaginace a subjektivní cítění umělce.

Ve fotografii se to projevilo tendencemi sahajícími od abstraktní a imaginativní tvorby (navazující co do zapojení asociativních složek lidského vědomí a podvědomí z valné části na surrealismus) až po nejrůznější formální hříčky (s pomocí speciálních fotografických technik) a dekorativně vyznívající efekty, uplatňované zejména v amatérské obci.[77]

Mezi pracemi K.O.Hrubého z 1.pol.60.let najdeme jak vcelku hodnotné, jednoduše komponované a výtvarně působivé fotografie (např. »Most«, »Na mostě«, »Rvačka«, »Scéna z ulice«), tak i snímky, v nichž je snaha po vizuelním až dekorativním efektu na úkor obsahového sdělení (jedná se hlavně o snímky, v nichž experimentuje se speciálními technikami).[78]

Zdá se tedy, že umělá manipulace s obrazem nebyla Hrubému vlastní. Šlo u něj o jakýsi experiment, kterému ani on sám zřejmě nepřikládal velkou váhu, ale měl pro něj smysl jako činnost samotná. Jeho založení bylo přece jen dáno respektem k realitě; výtvarnost, řád se mohla uplatňovat jen v rámci skutečností vymezeném.

Z uvedených důvodů se jeví pro Hrubého před a kolem poloviny 60.let typičtější a přirozenější »klasické« žánrové momentky, v nichž se častěji objevuje pro něj příznačný prvek humoru. Z hlediska pojetí tyto fotografie však nepřinášejí vesměs nic nového.

Zdá se, že po pol. 60. let se staly markantnějšími další změny v atmosféře doby. Zjednodušeně se dá říct, že předcházející půlka desetiletí se snažila v umění navázat spíše na modernistický model tvorby. Bylo to logické vzhledem k dlouholetému přerušení přirozeného vývoje po většinu 50.let. První pol.60.let částečně vrátila život společnosti do dynamických kolejí a k tomu v příslušné podobě obnovila postavení umělce jako psycho-sociálního individua, které odráží moderní existenci. Postupné obnovování některých vazeb na okolní svět (výměna informací atd.)[79] přispělo k tomu, že duchovní procesy u nás se v obecné rovině v podstatě sblížily s obdobnými procesy vně uzavřeného politického bloku. Byly to procesy, které postupně vnesly svět do relativně nové éry, kterou dnes nazýváme postmoderní. Politicko-ekonomický vývoj v Československu, který vyústil v reformní snahy r. 1968 a následný okupační zásah cizích vojsk, se z odstupu let dá chápat jako jevová součást těchto obecnějších historických procesů. [80]

Fotografii přinesly tyto procesy nové impulsy, které se projevily zejména v tzv. aranžované fotografii. [81] Jejím představitelem se stala hlavně mladá generace fotografů (např. Jan Saudek, Pavel Hudec-Ahasver, skupina Epos...).[82] Řada jejich snímků nesla pečeť uměleckého »manýrismu« (pocitová vypjatost, syntetičnost, určitý eklekticismus,...), tolik příznačného pro přechodná období. Aranžmá, manipulace s realitou zároveň představovaly kvalitativně nový přístup k fotografované skutečnosti, umožňující uvést věci do nových souvislostí.

Je svým způsobem pozoruhodné, že fotograf jako

K.O.Hrubý po určitou dobu »propadl« (pravděpodobně pod vlivem svých žáků - členů skupiny Epos) tomuto novému proudu. I když v této oblasti nedosáhl takové kvality a citovosti výrazu jako mladší generace, je nutno ocenit jeho elán pustit se neprobádanými cestami (»Černá komtesa«, »Madona z JZD«, »Nevěsta«, »Civilizace«...). To vyplývalo z jeho bytostně aktivní povahy [83], která jej v určitém stádiu vývoje vlastní tvorby samovolně přivedla na cestu nových fotografických pokusů.

Ohrožený svět pokročilé civilizace nás sice zahrnuje množstvím protivenství a absurdit, ale i tyto paradoxy mají v sobě kus poezie a jsou svědectvím o člověku - zní s jistým odlehčujícím nadhledem v podtextu jeho fotografií. Motiv romantického útěku do »čisté přírody« je tu jednou z možných reakcí na tento stav. Časté užívání hudebních »rekvizit« představuje nejen myšlenkový návrat Hrubého do mládí, kdy mu byla hudba blízkým koníčkem, ale evokuje i komorní poezii »malých příběhů«. Sám k tomu říká: »...Nemůže se (fotografie) angažovat i za poezii obyčejných věcí, za intimní vztah k nim? Vezměme si jako paralelu třeba hudbu: zde přece nikdo nežádá, aby všichni skladatelé komponovali jenom monumentální kantáty na budovatelská témata, ale vítáme i intimní komorní skladbu nebo i lyrickou píseň...« [84]

Pokusy na poli aranžované fotografie se v kontextu celkového tvůrčího vývoje osobnosti K.O.Hrubého přesto jeví spíše »odbočkou« uskutečněnou pod vnějšími vlivy změn v modelech fotografické tvorby. Hrubý jako »dítě« 1.poloviny 20.století nemohl svou činností na tomto poli postihnout podstatu a dosah daných změn jako třeba

někteří z mladší generace. Absorboval sice základní charakteristiky vizuálního modelu aranžované tvorby, avšak význam, který do něj vkládal, vyplýval z odlišného myšlenkového zázemí.

Této bázi lépe odpovídal tradiční přístup k tvorbě, z kterého ve svých počátcích vyšel a který po celou dobu své činnost rozvíjel. Na konci 60. a počátkem 70.let kulminovala celoživotní tvorba K.O.Hrubého pravděpodobně ve fotografiích z liptovského venkova, krajinářské snímky z této oblasti Slovenska (příp. i odjinud) pak kvalitativně završily linii statické výtvarné fotografie v jeho díle. V těchto dvou konvolutech prací jakoby vykrystalizovaly dva permanentní nosné fenomény jeho tvorby: myšlenkový - humanismus v podání svědectví o člověku - a formální - respekt k výtvarným hodnotám fotografického obrazu.

V průběhu dalších let - do konce své fotografické činnosti v r.1978 - už K.O.Hrubý v podstatě jen opakuje přístupy, jichž dosáhl v uplynulých letech. Možná, že subjektivně pociťoval i tyto skutečnosti, když se v uvedeném roce rozhodl tak radikálně zakončit svoji fotografickou činnost.

Život společnosti ubíhal v »normalizačních« kolejích a úloha jej fotograficky odrážet připadla na novou generaci tvůrců.

SHRNUTÍ

Karel Otto Hrubý byl jako fotograf činný, nepočítáme-li jeho mladistvé počátky ve 30.letech, téměř čtyři desítky let. Na pole fotografie vstoupil jako amatér s čistým vztahem k fotografování, hned po válce se mu tento koníček stal i obživou[1].

Už na počátku se těsně přimknul k bezprostřední momentní fotografii, zachycující zejména fotogenické žánrové výjevy ze všedního života.[2] V souladu s estetickými nároky doby, která si byla v jistém smyslu vědoma své sounáležitosti s moderní fotografií 30.let, věnoval Hrubý od počátku rovněž pozornost tvárné stránce fotografie (to zůstalo jako pevný rys jeho práce i v dalších letech), kde podvědomou oporou mu byly některé dílčí formální principy, převzaté z vizuelního modelu předchozího desetiletí. Navíc tu z hlediska formy často přistupuje po polovině 40.let dobový prvek podtrhování světelné nálady snímku, která vnáší do fotografie jistou emotivnost a někdy lyrizuje její výraz.

Po válce se jako reportér fotograficky angažoval pro nejrůznější stránky společenského dění, kde zvláštní místo zaujímala práce, zejména v průmyslovém prostředí.

Pracuje na objednávku i pro své potěšení. Zaujetí pro fotografii jako tvůrčí prostředek vyjádření a smysl pro její hodnoty dokumentární i výtvarné jej kvalifikovalo jako všestranného a současně i žádaného fotografa.

Vzhledem k těmto předpokladům a jeho zaměření, které korespondovalo s oficiálními potřebami, se jeho profesionální nasazení rozvinulo během 50.let naplno. Jako

fotograf dostal příležitost účastnit se na zachycení společenského dění doby.[3] Všechna prostředí, která se mu otevírala jej zajímala především opticky a snažil se z nich fotograficky vytěžit co nejvíce. [4] Nedělal umění, ani politiku, nýbrž »jen« reflektoval dění. V práci na zakázku se částečně přizpůsoboval »tomu, co se žádalo« [5], ale vnitřně byly pro něj závazné především zákonitosti dobré reportážní fotografie. To bylo podmíněno též skutečností, že na »ideově« podbarvená témata aplikoval formálně precizní fotografický model 40.let , někdy i včetně ozvláštňujících efektů. Má snahu realizovat se jako tvůrčí fotograf, obesílá fotografické salóny.

Jeho fotografická aktivita musela být značná (a udržela se po dosti dlouhou dobu). [6] Byl jednou z mála později činných a známějších fotografických osobností, které pravidelně publikovaly na stránkách Nové fotografie.

Nějaké přesné srovnání s jinými fotografy činnými rovněž v 50.letech je však dosti problematické. Je třeba si uvědomit, že fotografie neměla v té době nějaký koncepční charakter; prvotní byla sdělnost jednotlivé fotografie, příbuznost jejích celků vznikala až druhotně. Navíc úzká vázanost (na počátku ještě k tomu tematická omezenost) valné většiny fotografické produkce na objektivní realitu značně překrývala individuální přízvuk prací. [7] Ten se mohl projevit jen dílčím způsobem - v bravurnosti formálního řešení, technické dovednosti, převažujícím způsobu práce, výběru motivů...apod.

K.O.Hrubého snad můžeme zařadit vedle fotografů, jimž byl blízký obdobný fotografický pohled na život - např. V.Jírů, J.Jeníček, v určitém smyslu E.Einhorn, J.Prošek,

M.Šechtlová, J.Ehm, V.Heckel [8], L.Sitenský , K.Kállay... [9] Mezi nimi mu každopádně v té době náleží jedno z čelných míst.

Poměrně ojedinělé místo patří K.O.Hrubému na základě jeho fotografií ze Slovenska 2.pol.50.let, žánrových i krajinářských. Na rozdíl od M.Martinčeka, který proslul fotografiemi s obdobnými náměty a pro nějž to představovalo jedno celoživotní téma, neměl Hrubý možnost pojmout je v takovém detailu, jeho snímky jsou trochu věcnější a méně odkazují do poetických rovin.

V 60.letech došlo k větší diferenciaci jednotlivých druhů fotografie. Na scénu se dostaly imaginativní a abstrahující tendence, v »živé« fotografii mladší generace postupně opouštěly žánrovitý přístup.

Rovněž tvorba K.O.Hrubého se poněkud vnitřně diferencovala a vykrystalizovala. Pokračoval jednak v civilně laděných momentkách, kde šlo hlavně o postižení okamžiku. V souladu s dobovými tendencemi obnovujícími zájem o obrazově-estetickou a výrazově-poetickou stránku fotografie začal prohlubovat tyto stránky své tvorby ve statičtějších motivech (často s lidskou stafáží), někde »zefektněných« dodatečnými technickými zásahy. Tam, kde se nenechal zlákat vnějším dekorativním efektem, potvrdil svůj smysl pro tvárně-obrazovou stránku fotografie, jak ji ostatně osvědčil už dříve. Vcelku se těmito fotografiemi zařadil k širší produkci té doby.

Svébytnější místo mu patří díky přetrvávajícímu zájmu o fotografii krajiny, jež byla také částí výtvarně zaměřené linie Hrubého tvorby a kulminovala pak na přelomu 60. a 70.let. V těchto snímcích se mu podařilo specificky fotogra-

fickými prostředky vystihnout charakter, náladu i tvarovou poezii krajiny. [10] Je zřejmé, že jimi ovlivnil některé své žáky (P.Sikula...).

Do výtvarné linie z větší části spadají také Hrubého aranžované fotografie z 2.pol.60.let., jimiž se pokusil aktivně reagovat na aktuální vývojové proudy v této době. I když nebyl typem »aranžujícího« fotografa, v řadě případů se mu v novém modelu tvorby vytvořit fotograficky sdělné práce, v nichž poeticky a s jemným humorem vyjádřil svůj postoj k paradoxům pokročilé civilizace. Experimenty na tomto poli v neposlední řadě osvědčily jeho tvůrčí povahu a snahu ověřovat nové cesty.

Přesto z kontextu jeho mnohaleté činnosti vyznívá jako svým způsobem završující skupina prací z přelomu 60. a 70.let, jimiž se vrací do slovenské dědiny a prostředí jejích obyvatel. Tematicky tyto snímky souvisejí s aktivitami mladší generace v téže době (M.Luskačová). Těmito fotografiemi logicky vyvrcholilo Hrubého celoživotní svědectví o člověku a jeho všedním životě v proměnách doby, které podal prostřednictvím svého fotoaparátu.

Jeho dílo nepřineslo z hlediska uměleckých »norem« převratné objevy, ale kultivovaně navázalo na podstatné tradiční hodnoty tvůrčí fotografické práce - technickou dovednost, obrazovou výstavbu a myšlenkovou sdělnost.

Můžeme tedy konstatovat, že K.O.Hrubý se jeví v prvé řadě jako výrazná postava čs.fotografie poloviny druhé poloviny čtyřicátých let a let padesátých. Množství snímků, které vyfotografoval, má obrovskou dokumentární hodnotu a nejlepší fotografie nesou pečeť uměleckého tvůrčího vyjádření. Za Hrubého fotografickou angažovaností se skrýval

humanistický postoj k člověku, životu a společnosti, v níž probíhá. Nosná byla pro něj poezie všednosti a každodennosti, okořeněná leckdy jeho jemně ironickým pohledem na paradoxy života.

Hrubý let šedesátých nám pak vyvstává jako jeden z aktivních spolutvůrců procesu praktické obnovy a kategorizace estetických a výrazových hledisek tvůrčí fotografie v Československu. Takto působil nejen jako fotograf, ale i jako pedagog, funkcionář fotografického hnutí a publicista. Do posledně uvedených oblastí se zhruba od přelomu let šedesátých a sedmdesátých postupně přesouvala Hrubého aktivita . Zmiňme se o nich na závěr alespoň v krátkosti.

Za svého téměř třicetiletého pedagogického působení (SUPŠ Brno, LŠU, IVF) K.O.Hrubý vychoval a svými názory působil několik stovek adeptů fotografie. O »rekonstrukci« jeho pedagogického přístupu se můžeme jen pokusit. [11]

Je známo, že při výuce žáků kladl v prvé řadě důraz na ty oblasti, které i jemu samému byly nejbližší a jsou považovány za »klasické«, tedy žánrovou momentku, krajinu, příp. portrét . Přitom se však u vyspělejších žáků snažil respektovat jejich vlastní sklony. Svým žákům vštěpoval základy dobré fotografie, které pro něj spočívaly na kompozičním[12] a světelném řešení. Samotnou techniku fotografie ovšem nepovažoval za samospasitelnou. [13] Vesměs u žáků upřednostňoval spíše schopnost myšlenkového utváření fotografie a ponechával jim v tomto směru určitý prostor k vlastnímu uvažování. Dobrá fotografie, to však bylo pro něj v konečném důsledku spojení »myšlenky a tvaru«.

Jako aktivní a zároveň uznávaná osobnost se Hrubý podílel na organizaci a průběhu fotografického života (br-

něnský fotoklub, Svaz českých fotografů, porotování soutěží...), spjatého hlavně s širším amatérským hnutím. Zde měly jeho názory velkou platnost.

Jako publicista na poli fotografie se projevil jednak ve článcích, v nichž se za pomoci odlehčeného slohu, někdy s jemným humorem dělil se čtenáři o zkušenosti ze své fotografické praxe nebo se vyjadřoval k aktuální fotografické problematice. V 70.letech se pak realizoval, kromě autorství užitečné knihy o krajinářské fotografii, hlavně jako pravidelný recenzent brněnských fotografických výstav. V nich se řídil především kritickou intuicí, kterou získal díky své dlouholeté fotografické činnosti a hodnotitelskou praxí. K hodnocení přistupoval s nadhledem a tolerancí (příp. snahou pro pochopení) pro projevy, ke kterým on sám neměl třeba moc blízko. Pokud se ve svém hodnocení mýlil, byl přístupný korekci svého původního náhledu. [14]

Takový byl tedy v dobách své činnosti Karel Otto Hrubý - fotograf, pedagog, publicista. Snad se alespoň zčásti podařilo v této práci zachytit život a dílo člověka, kterému se vždy příčilo ustrnout na místě.

POZNÁMKY

1. Úvodem

[1] Např. v tom, jak jejich dílo symptomaticky charakterizuje »podobu času«.

[2] Pokud je mi známo - o monografii K.O.Hrubého po léta usiluje jeden z jeho žáků fotograf Pavel Dias.

[3] P.Klimpl - »Další názor«, in ČsF 2/1990, str.61

2. Životopis K.O.Hrubého

[1] Do roku 1914 pracovala na poště v Jižních Tyrolích, kde se seznámila s otcem K.O.Hrubého.

[2] Pocházel z Jevišovic u Znojma.

[3] Hrubý vzpomíná, že měl jako malý chlapec možnost volně se pohybovat po továrně, vedle níž hned bydleli. Továrenské prostředí se mu po letech stává »fotografickým domovem«, odkud čerpá řadu námětů pro svou práci. Možná i do doby dětství můžeme zasadit počátky jeho pozdějšího zájmu o Slovensko.

[4] Matematika ovšem nepatřila, jak sám Hrubý podotýká, k jeho doménám. K oblíbeným předmětům patřila spíše literatura a cizí jazyky. K učiteli Novákovi je třeba ještě říct, že šlo o komunistu, což jeho žáci zjistili až o dost později. Tato okolnost možná ovlivnila Hrubého pozdější politickou příslušnost.

[5] Či spíše nádech mladistvé vzpoury. Levicový postoj intelektuálů ve 30. letech se jeví rovněž jako opozice vůči oficiálnímu politickému establishmentu a reakce na jeho neschopnost vyrovnat se s krizí ve společnosti.

[6] Jeho spolubydlícími na koleji byli výtvarník Zdenek Seydl a sklář Plátek.

[7] Vedl ho Jan Šíma.

[8] Jsou uvedeny v Jazzové encyklopedii.

[9] V rodině Hrubého se mluvilo také německy. Jeho babička česky ani neuměla.

[10] Zde opět na čas provozoval i hudbu.

[11] Některé z nich jsou uchovány v archivu odd. nových dějin Moravského zemského muzea.

[12] Některé z těchto záběrů jsou rovněž v uvedené archivu MZM.

[13] V tomto roce se také oženil.

[14] Toto místo převzal po známém brněnském fotografu Janu Beranovi.

[15] Fotografie zde nebyla v té době ještě samostatným oborem, stala se jím až koncem 50. let. Hrubý zde měl zpočátku asi 8 hodin vyučování týdně.

[16] Mezi lety 1951-82 se fotograficky podílel celkem na 15ti obrazových publikací převážně místopisného a vlastivědného charakteru.

[17] Svědčí o tom archiv odd. nových dějin a etnografického odd. MZM Brno.

[18] Před válkou sem jezdil jako student a v dětství na prázdniny.

[19] V roce 1955 to bylo např. Rumunsko, v následujícím roce Bulharsko a Sovětský Svaz, v r. 1958 Maďarsko a NDR, pak znovu Rumunsko a Bulharsko. V 60. a 70. letech se opakují cesty po východních zemích - SSSR, Polsko (zde byl poprvé už po válce), NDR. V roce 1972 a 1974 byl SRN.

[20] Viz katalog této výstavy.

[21] Bylo jich asi deset.

[22] Viz seznam v dodatcích.

[23] Účastí na salónech je doložených přes 100, ve skutečnosti jich mohlo být až 250.

[24] I když se samozřejmě udržely i nadále.

[25] Jak sám sebezpytně říká - i z ješitnosti.

[26] Původně patřilo pod Krajskou odborovou radu, v 60. letech přešlo pod působnost Městského kulturního střediska.

[27] Bylo to dáno i tím, že v Brně mnoho profesionálů nebylo a tito vlastně do značné míry svou tvůrčí filosofií v podstatě splývali s vyspělejšími amatéry.

[28] Hrubý tu měl velké slovo při tzv. »staskách«, t.j. veřejném hodnocení přinesených fotografií. Hrubý na tyto schůzky vodil často i své žáky z uměleckoprůmyslové školy.

[29] Nejprve sídlil na Rooseveltově ulici, později v závodním klubu Pozemních staveb na Josefské ulici (pod názvem Klub fotografů města Brna; jeho dlouholetým předsedou byl Antonín Koutník).

[30] Např. Profil z Valašského Meziříčí (1965), Rekrafo Brno (1964)...

[31] Viz V. Zykmund : »Brněnská tvůrčí skupina VOX«, in RF 1/1970, str. 27; též ČsF 6/1967.

[32] Skupina nebo jednotliví členové zde získali řadu ocenění, např. v r. 1966 na Photoeurop v Laussanne medaili ministerstva, v r. 1970 pak všichni členové VOXu obrdželi za účasti na soutěžích titul A.F.I.A.P., K.O.Hrubý dostal cennější titul téže organisace E.F.I.A.P.

[33] K. Dvořák o ní napsal: »Veskrze realistická fotografie se tu převážně ironicky vyrovnává se zajetím moderního člověka v bezduchém prakticismu a uvolňuje touhu uniknout nadvládě věcí a jejich pořádku do světa fantasmagorie a hravé náhody. Nemá to sice nic společného s vyplavováním vnitřních představ pod vlivem osvobozeného podvědomí, ale objevuje to mnoho nových aspektů - až po vyjímečně zdařilý černý humor.«
In ČsF 9/70, str. 397.

[34] Viz seznam výstav.

[35] Vedoucím fotooddělení byl ing. Oldřich Staněk - znalec techniky a zastánce klasické fotografie krajiny a přírodních detailů, který zde působil od r. 1959 do r. 1974, K.O.Hrubý se stal v r. 1970 profesorem na plný úvazek (do té doby jen poloviční), na odd. působil dále profesor kreslení ak.mal. Antonín Odehnal.

[36] Viz katalog výstavy a recenze v ČsF 5/72, str. 206.

[37] Navázal na tradice Svazu českých klubů fotografů amatérů - SČKFA.

[38] Často býval členem nebo předsedou porot amatérských soutěží.

[39] Např. anglické Famous Photographers School.

[40] S chodem IVF mu pomáhala jeden čas i jeho žena.

[41] Je to častý průběh vývoje tvůrčích osobností.

[42] Bylo to v pravidelném rozhlasovém pořadu DOMINO.

[43] Antonín Hinšt - fotograf-amatér, byl v 70. letech profesorem matematiky a fotografie na SUPŠ Brno, v r. 1980 emigroval do SRN. S K.O.Hrubým udržuje kontakt dodnes.

[44] Praktické uplatnění nacházely audiovizuální pořady povícero v

názorné výchově, výstavnictví a pod. V 80. letech je i u nás začalo vytláčet video.

[45] Odůvodňuje to mimo jiné tím, že dobrý snímek vyžaduje schopnost rychlého pohybu a »běhání« za námětem již po prvním infarktu nemohl provozovat.

[46] Bylo to v r. 1983.

[47] Ještě do r. 1983 byl členem komise SČVU v Brně.

[48] Tyto obrazy vystavil v r. 1986 v Českých Budějovicích.

[49] K.O.Hrubý má celkem 3 děti, z toho dvě dcery.

3. Fotografické dílo K.O.Hrubého

[1] Viz letáček »Galerie nahoře« v Č. Budějovicích.

[2] Podle vlastních slov, »když někde byl, přál si být někde jinde.«

[3] Jsou uloženy v archivu odd. nových dějin MZM Brno.

[4] V té době šlo již o vžitou vizuální konvenci.

[5] Jde o přirozený vývoj umělecké osobnosti.

[6] Snímek byl pořízen na Anenské ulici v Brně.

[7] Pro zajímavost srovnej »aktualizační program« fotografie vyhlášený Jiřím Jeníčkem na počátku 30. let.

[8] Vliv pozdních 30. let.

[9] Je to forma poetizace výrazu.

[10] Můžeme to opět považovat za přejatou obrazovou konvenci.

[11] Pod tímto označením se rozumí portrét vzniklý jako fotografická momentka bez přípravy v přirozeném prostředí modelu.

[12] Helmar LERSKI (1871-1956) - herec, fotograf a kameraman židovského původu. Portrétem se zabýval od r.1911 v USA. R.1915 se vrátil do Evropy a do r.1928 působil jako kameraman, pak jako portrétní fotograf. V l.1931-48 pobýval v Palestině, kde vzniklo jeho hlavní fotografické dílo. Pak žil ve Švýcarsku.

[13] Nosnost motivu souvisela patrně i se společenským významem

práce pro zdevastovanou poválečnou republiku.

[14] Viz životopis.

[15] Fotografie byla pořízena v Polsku.

[16] V proporčním vztahu 1 + 2.

[17] Ukazuje to, jak se částečně mění v průběhu doby smysl jednoho a téhož motivu.

[18] Část jeho práce byla ovšem dána společenskou objednávkou.

[19] Viz zadní strana originálu uloženého v Moravské galerii.

[20] Měl zřejmě přispět k lepší přehlednosti scény.

[21] Je zde zachycen Miloš Wasserbauer.

[22] Viz dále.

[23] Některé z těchto principů (např. spojení skutečného a neskutečného obrazu, zrcadlení...) se objevily v novém tvůrčím kontextu ve fotografii 70. a 80. let (vizualismus).

[24] Nelze také vyloučit, že jde o větší výřez z plochy negativu.

[25] Snímek byl pořízen ve Wroclavi.

[26] Stojí za zajímavost uvést úryvky z tohoto článku. Uvádí se, že »autor přehlíží člověka«. Schematismus zásadně neuznával zástupnou funkci prvku v obraze. Dále J. Jireš píše: »Název je tu jen proto, aby označoval nějaký konkretní jev, aby obrázek nebyl bez obsahu.« Obsah byl u dogmatiků ztotožňován s motivem.
Pokračujme dále: »obrázek vyzdvihuje netypické a důležité potlačuje. Je to do jisté míry snímek naturalistický. Vytvořen je podle formalistického schematu. Naturalismus a formalismus se nevylučuje. Fotografie je vytvářena pro efekt, není realistickým řešením daného thematu. Realistická forografie by nedovolila, aby se člověk stal pouhou stafáží louži.« Přes tuto kritiku je však nucen Jireš připustit: »Přesto je tento obrázek nesporně nejlepší na této stránce a dává tušit, že autor má velké výtvarné schopnosti.« Dochází Jireš k tomuto závěru skutečně na základě dotyčné fotografie nebo tak činí z »piety« k autorovi, jenž měl v té době přece jen už určité renomé?

[27] Snad se jedná o předávání Rudé standarty.

[28] Podporuje to i černobílé provedení fotografie, které tonálně sjednocuje oba plány.

[29] Později mi to potvrdil i sám Hrubý.

[30] Formální efektnost fotografických solitérů, vedoucí začasté až k povrchnosti, byla vždy předpokladem úspěšnosti na salónech.

[31] Pravděpodobně je postava naaranžovaná.

[32] Samozřejmě se nabízí spojitost s budovatelským nadšením té doby. K tomu však poukazuje spíše název než provedení fotografie, která byla motivována více vizuelní působivostí scény.

[33] Je možné, že název byl snímku dodán až později (60.léta?). Hrubý si mohl uvědomit sdělnost starší fotografie v rámci nové tvůrčí problematiky. Tuto skutečnost jsem nestačil ověřit.

[34] Je v tom cítit dědictví objektivismu pokročilých 30. let.

[35] Je příznačné, že nastupivší moc utilitárně využívala jednotlivých vyjadřovacích forem předchozí doby, které jí vyhovovaly.

[36] Jedná se o obecný problém zneužití lidských ideálů a »čistých« myšlenek pro účely ideologie jako nástroje vládnoucí moci.

[37] Po určitou dobu šlo spíše o jakousi ilustraci v názvech vyjádřených postulátů a frází, které vyjadřovaly »šťastný život v socialismu«.

[38] Fotografie se zúčastnila pěti mezinárodních salónů. Její varianta byla uveřejněna v ČsF 3/1953.

[39] Fotografie byla uveřejněna v ČsF 1/1954 pod názvem »Svoz dřeva«.

[40] Scéna je podle všeho naaranžována.

[41] Tento jemný humor byl - jak uvidíme - charakteristickým pro Hrubého.

[42] Dá se říct i strukturou svého druhu.

[43] Užíval je už ve 30.letech, ve druhé polovině 50. let na ně navázal. Viz monografie Jiřího Jeníčka od Anny Fárové, Praha 1962.

[44] Termín A. Dufka.

[45] Fotografie byla pořízena v Budapešti.

[46] Stejně jako u některých předchozích fotografií. Využívání světelné nálady bylo dobovým prvkem 40. let.

[47] Černý humor se Hrubého fotografiích první poloviny 60. let objevuje poměrně často.

[48] Snímek byl vystaven na významné akci - 1. mezinárodní výstavě fotografie, která se konala v Bratislavě r. 1958 a v Praze r. 1959. Je zřejmé, že několik let před tím by takový pohled na všední pracovní den neměl šanci na veřejnou prezentaci.

[49] K.O.Hrubý měl ke Slovensku vztah už od mládí.

[50] Nelze vyloučit, že dokonce ještě o něco později než Hrubý.

[51] Popisné složky se zde vlastně vážou k národopisným charakteristikám. Ve srovnání s obdobně zaměřenými snímky z konce let čtyřicátých jsou nejlepší mladší fotografie psychologicky a emotivně působivější.

[52] Odpovídá to tendencím v duchovní atmosféře doby. Projevy zaznamenáme v literatuře i filmu.

[53] I když se jedná o »ideový« motiv.

[54] Jako takové byly vhodné pro použití při Hrubého obesílání mezinárodních salónů a soutěží.

[55] Symetričnost v obraze je obvykle chápána jako »neživotná«.

[56] Např. Jan Lukas. Fotografování v galeriích souviselo s poněkud uvolněnými možnostmi cestování 60. letech. Tak se rozšiřovaly obzory dosud uzavřené, což mělo své důsledky i na politicko-společenský vývoj.

[57] Pro zajímavost uveďme, že v 80. letech vytvořil obdobný tematický celek J. Ságl, ovšem v barvě a pochopitelně odlišném pojetí.

[58] Zdá se, že se Hrubý určitému aranžmá uchyloval čas od času i dříve (pokud to podpořilo jeho představu). Zdání autentičnosti snímků však mělo zůstat zachováno. V roce 1978 se ovšem vyjádřil v tom smyslu, že dost nerad aranžuje. Toto měl však zřejmě na mysli hlavně u snímků, na nichž jsou zachyceny nějaké dokumentárně hodnotné události. Zde pak nastupovalo etické hledisko aranžování.

[59] Postup fotografické montáže používal Hrubý - víceméně ojediněle - už dříve. Doklad, který se mi dostal do rukou je z r.1956 (»Montáž« - obr.76). Návaznost na 30.léta je tu zjevná.

[60] Sám je za »hříčky« pokládal.

[61] Principielně se tu vychází ze surrealistického »nepředvídaného setkání«, i když podstata je odlišná.

[62] Termín byl tuším poprvé použit v souvislosti s filmovou tvorbou.

[63] Zdá se, že se Hrubý jimi inspiroval. Totéž soudí i Antonín Dufek.

[64] Hrubému nikdy nebyl vlastní nějaký dramatický pohled.

[65] Hudbě byla věnována Hrubého výstava s titulem »Hudební variace«. Jak víme, měl k hudbě úzký vztah už od mládí.

[66] I když asi není tato fotografie aranžována, patří do této skupiny prací.

[67] Je to jakási obrácená pyramidální kompozice.

[68] O tom vlastně svědčí už název.

[69] K. Dvořák v souvislosti s touto fotografií napsal: »K. O. Hrubý vnesl do soudobé tvorby něco nesporně dráždivého v mnohem hlubším smyslu, než to demonstruje jistá mladá vlna. V té fotografii je 'střetnutí'. Zasvěcená diskuse by byla bezpochyby velmi bouřlivá.« K.Dvořák: »Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii«, in ČsF 11/1972, str.488.

[70] Příležitostí k fotografování zde mu byly patrně také kolektivní fotografické výjezdy se žáky fotooddělení SUPŠ Brno.

[71] V této souvislosti uveďme tvorbu představitelky mladé generace Markéty Luskačové, rovněž z přelomu 60. a 70. let, která rovněž fotografovala v těchto oblastech (cyklus »Šumiac«...).

[72] Snímek může připomenout některé práce Markéty Luskačové. Motivace její a Hrubého byly však do určité míry odlišné.

[73] Kniha byla vydána v Praze v roce 1974 a jejím spoluautorem byl A. Hinšt. Obrazově ji doprovázelo množství snímků obou autorů i jiných fotografů. Zřejmě ona způsobila, že K. O. Hrubý vešel do povědomí většiny odborné veřejnosti jako krajinář, což je zajisté poněkud zavádějící. I moje práce snad trochu přispěje k revidování tohoto rozšířeného názoru.

[74] V této době není zásah člověka do krajiny ještě chápán negativně, jako ve 2.pol.60.let.

[75] Samotný název svědčí o výrazově-estetickém zaujetí pro fotografované krajiny.

[76] Souvisí s obecným posunem náhledu na civilizaci od druhé poloviny 60. let (přetrvalo vlastně až dodnes - ekologie).

[77] Tyto techniky byly v masovém měřítku používány amatéry.

4.Fotograf a doba

[1] Do chápání pojmu modernosti je třeba vnést plasticitu, i když dosud nesl pojem »moderní« jako hodnotící spíše kladné znaménko. Moderní nebyl jen civilizační a technický rozmach, ale tento fenomén tvoří i symptomy krizí a odcizení. Budeme-li chápat moderní dobu v jednotě jejích imanentních protikladů, nemohou nám být nepochopitelné některé jevy a procesy s ní spjaté. »Moderní« byla hospodářská krize 1. pol. 30. let, »moderní« jsou diktatury 20. století (komunismus, fašismus), »moderní« byly obě světové války.

[2] Jiří Jeníček - publicista, fotograf a kameraman, byla jedna z postav, která v jistém smyslu vytváří kontinuitu mezi 30. a 40.léty. Po r.1948 nepublikoval, znovu začal psát až zhruba v polovině 50.let.

[3] J. Jeníček - »Fotografie jako zření světa a života«, Praha 1947, str.77.

[4] J. Jeníček - »Fotografie jako zření světa a života«, Praha 1947, str. 106.

[5] Tamtéž, str. 104. Jeníček tu spatřoval vzor v sovětské fotografii. Orientace na SSSR byla osudem většiny našich levicových intelektuálů 30.let.

[6] Přemysl Koblic - »Žánr - fotografie výjevů«, Praha 1931, str. 3.

[7] Termín J. Jeníčka. Šlo v podstatě o reakci na přežívající salonní fotografii v duchu piktorialismu.

[8] Byla založena roku 1930, výstavy sociální fotografie se konaly v roce 1933 a 1934.

[9] Lubomír Linhart publikoval pak i v 50.letech.

[10] J. Jeníček - »Fotografie jako zření světa a života«, str. 114. Zde stojí za povšimnutí, jak poslední věta v podstatě vyjadřuje i zásady tvorby K.O. Hrubého.

[11] Tento postupný proces byl logickým úpadkem politicko-hospodářského systému »moderní« demokracie ve střední Evropě po jejím vrcholu kolem roku 1928.

[12] Pro vysvětlení možnosti koexistence kvalitativně různých proudů fotografie 30. let lze použít slova A. Dufka: subjektivním předpokladem mnohakolejnosti byl podle něj »rozestup vnitřní a vnější reality« , objektivní to, že »slohová tříšť spočívala na konstantní technice a metodice tvorby a hlavně na jednotném, sociálně stabilizovaném názoru na charakter fotografického obrazu.« A. Dufek - Adolf Schneeberger, Praha 1983, str. 44.

[13] V porotě výstavy zasedli Filla, Funke, Hackenschmied, Jeníček,

Lehovec, Linhart, Sudek, Vobecký, Povolný.

[14] Je logické, že v dobách úpadku vystupuje tento typ fotografie do popředí.

[15] Velmi lapidárně ji vyjadřuje titul jedné z knih J. Funkeho - »Fotografie vidí povrch«, vydaná roku 1935.

[16] Žánrem se rozumí zachycení zajímavého, typického výjevu ze všedního života v časové zkratce.

[17] Výraznější příklon k žánru koncem 30.let souvisel s tím, co bylo řečeno o té době.

[18] »Nejpokrokovější předválečné čs. umění bylo vždy orientováno doleva. Nicméně poválečné údobí na nějaký čas postihlo i dávno dobité pozice a do značné míry kategorizovalo dřívější stanoviska. K. Dvořák - »Proměny a obzory (kapitoly o čs. fotografii) «, in ČsF 1/70, str. 13.

[19] Demokracie v té podobě jako před válkou se již nemohla vrátit. Byla to podoba, která »zklamala«, neboť vedla k rozpadu republiky a tím i ideálů, které ji držely.

[20] Jsem toho názoru, že některé dobové tendence mohou být v nejobecnější rovině společné různým společenským formacím.

[21] J. Jeníček - »Fotografie jako zření života a světa«, str. 223. Při čtení těchto řádků si uvědomíme, jak malý krůček je od této - zřejmě dobře míněné angažovanosti - ke zvulgarizovanému pojetí služebnosti umění po roce 1948.

[22] F. Čihák - »Fotografie ve službách života, člověka a práce«, in ČsF 1/1945, str. 3.

[23] J. Jeníček - »Fotografie jako zření života a světa«, str. 226.

[24] K. Teige - »Fotografie a umění«, 1948.

[25] O lidovosti též Jeníčkův článek z r.1946 »Lidovost a fotografie« (ČsF 1/1947, str.1). Zde se píše, že »lidovost« je módní slůvko. Pro Jeníčka znamená srozumitelnost (čitelnost, pravdivost, autentičnost).
K.Teige přibližně v téže době pojednal tento problém sociálně: »Novorozené umění...demokraticky otevřelo dokořán bránu obecné laické tvořivosti...a dříve či později postaví nás před nový fakt nesmírné kulturní a sociální závažnosti, že totiž spojí dva sobě tragicky odcizené světy, svět lidu a svět umění...« K.Teige - Cesty čs.fotografie, in Blok 6/1948, str.82.

[26] P. Tausk - »Vývoj světové reportážní fotografie«, in ČsF 7/1967, str. 255.

[27] Citace L. Linharta v článku R. Skopce »Z historie názorů na uměleckou fotografii«, in RF 3/1976, str. 70.

[28] ČsF 8/1975, str. 348-9.

[29] V roce 1948 se K.O. Hrubý zmínil o tom, že fotografii průmyslového prostředí dělá dva roky. Podává též některé rady - nenahrávat snímky, používat přirozené osvětlení, nenechat se uchvátit motivem. K.O. Hrubý - »Fotografie průmyslového prostředí«, in ČsF 6/1948 str. 81.

[30] To později ocenil např. K.Dvořák.

[31] Např. jako sociální fakt dokumentární povahy v tzv.sociální fotografii.

[32] Vybaví se mi zde i výroky T.G.Masaryka k tomuto fenoménu.

[33] Oživení surrealistických tendencí ve výtvarném umění po válce považuji rovněž za výraz tvůrčí bezradnosti.

[34] Je to jakési »problesknování« piktoriálních prvků, které moderní fotografie ve svém objektivizujícím pohledu zavrhla, aby se zase objevily ve 40. letech.

[35] Jak jsem se snažil naznačit, již po roce 1945 existovaly ve společenském podvědomí elementy korespondující s pozdějším vývojem. Vybuzením těchto latentních elementů získali komunističtí manipulátoři dostatečně početnou masu lidí, což jim umožnilo provedení převratu. Zmiňuji se o tom z důvodu, že tyto prvky společenského nevědomí jsou jedním z pramenů umělecké tvorby. Umělec je člověk, který objektivní činností odráží, ať už vědomě či nevědomě, tyto duchovní elementy už ve stádiu tendence.

[36] Viz též K. Dvořák - »Proměny a obzory« in ČsF 1/70 str. 13.

[37] Systém, který postavil »na hlavu« základní funkce společnosti, musel pro svou obhajobu užívat »ideových« argumentů, tedy působit propagandisticky. Naopak »přirozeně«, tedy na ekonomickém fungování založený systém, zdánlivě žádnou ideologii nemá. Ve funkci ideologie tu působí samotné zákonitosti ekonomiky, které si samovolně podřídí vše, aniž by bylo nutno nějakými nematerielními prostředky působit na vědomí lidí.

[38] Toho si byly vědomy všechny moderní diktatury 20. stol.

[39] Přesněji však jedno- nebo několikařádkových politicko-společenských frází.

[40] Tzv.budovatelské nadšení nebylo tedy rozhodně falešné.
[41] Pro ilustraci citujme výrok Z. Nejedlého: »Umění je tvoření a tvoření je tvorba nového. Nikdy není proto umění ani reakcí, ani návratem.«

Mechaničnost pojetí je zde zjevná. In V. Jírů - »O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii«, Praha 1954, str. 50.

[42] Bylo to přirozeně po sovětském vzoru.

[43] Fenomén socialistického realismu by si zasluhoval rozhodně nepředpojatého širšího zpracování.

[44] Všechny původní fotografické časopisy - Čs. fotografie, Fotografický obzor..., byly zastaveny.

[45] Z dnešního hlediska jsou možná těžko pochopitelná, avšak to je dáno zase naší historickou omezeností.

[46] Je ovšem třeba vidět, že tato hlediska byla do určité míry reakcí (byť účelově zaměřenou a politické moci sloužící) na předchozí status quo, kde je v části produkce zjevná tvůrčí bezradnost (ta mohla být připisována izolaci od života a apolitičnosti v době, která nabývala výrazně politického charakteru). Zdá se, že svou roli tu sehrál do určité míry »princip odlišení«, který lze dle mého pokládat za jednoho z hybatelů historického procesu.

[47] Nebudu zde rozvádět jednotlivé náhledy, bylo o tom psáno už jinde.

[48] In Nová fotografie 11/1952, str. 123.

[49] F. Doležal - »O další rozvoj čs. fotografie«, in ČsF 2/1954, str. 14. Bylo to, jak vidno, v poněkud pozměněné politicko-společenské situaci.

[50] Tlak ideologických represí ostatně vzrostl až k roku 1950.

[51] K.O.Hrubý si byl vědom, že jako reportér je vůči skutečnosti poměrně pasivní: »Reportér si moc poroučet nemůže, co chce a co nechce. Musí dělat co je zapotřebí. V tom je právě ta obtížnost, že ne každá událost, ke které je postaven, mu zrovna sedí nebo že nestačí vždy předvídat co z toho bude, neobsáhne její dosah.« Z rozhovoru pro Čs. rozhlas, 1978.

[52] V jeho politických náhledech, i když byl členem KSČ, bylo v té době zřejmě více pozůstatků levicového smýšlení než fanatického vulgarizátorství.
Bylo ostatně příznačné, že řada levicových intelektuálů 30.let měla tendenci (alespoň do doby »prohlédnutí«) brát události roku 1948 jako logické završení meziválečných levicových snah. Podlehnutí ideologii a případné pozdější »vystřízlivění« se však týkalo ve značné míře hlavně lidí mladé generace. Radikálně mocenská politika KSČ vehnala po r. 1948 (hlavně na nižších stupních) do funkcí množství mladých lidí, kteří se ve zfanatizované atmosféře a vzhledem k obecným předpokladům stali nevědomky vykonavateli mocenské vůle strany; až o několik let později seznali někteří z nich svůj omyl.

[53] Úryvek z rozhovoru pro Čs. rozhlas, 1978.

[54] Je to paradoxní, ale tato tendence byla v našem fotografickém tisku v podstatě markantní ještě v 80.letech. Vedle objektivních příčin (poměrně vyspělá a početná amatérská obec) tu byl ale cítit i vliv cenzury a »nadřízených orgánů« (podpora masové činnosti byla v souladu s kulturní politikou KSČ).

[55] L. Linhart - »Obsah a vyjádření krajiny v nové fotografii«, in NF 10/1951, str. 218.

[56] Za těmito znaky je patrný racionalistický model, jenž má původ ve 30. letech.

[57] I zde můžeme spatřit vliv pozdních 30. let, kdy se salónní fotografie znovu dostala do popředí fotografické scény.

[58] Viz např. F. Doležal - »Za lidovou a socialistickou fotografii«, in NF 1/1950, str. 1: »...vliv mezinárodní salonní soutěže... strhával (fotografii) ke konvenčním, neproblematickým, nadčasovým a politicky zdánlivě nezávislým úlohám.«

[59] Je příznačné, že vina za tyto deformace nebyla kladena instituci komunistické strany. »Strana vždy správně stavěla otázky umělecké tvorby. Za jejich zkreslování a překrucování jsou vinni špatní vykladači těchto otázek.« (L. Linhart - stať »Umění bojující«, 1958; in »Umění je život a tvorba«,
Praha 1962, str. 41). Je sice pravda, že v usneseních ÚV KSČ z let 1950-52 byl schematismus párkrát kritizován, ale za daného centralistického systému nemohly být slova a skutky nikdy v jednotě.

[60] Jsem toho názoru, že smrt Stalina a Gottwalda nebyla jednostranným prvotním impulsem, ale že tyto konkrétní události jen »vyšly vstříc« určitým tendencím v politicko-společenském vývoji a podmínily jejich historickou realizaci.

[61] Časopis byl obnoven již od ledna 1953 z rozhodnutí ministerstva kultury. L. Linhart odůvodnil v úvodu alibisticky znovuobnovení Čs. fotografie tím, že »nová fotografie dnes splývá s širším pojmem československé fotografie«. Dále zdůraznil, že nynější časopis neznamená navázání na poválečný časopis stejného jména. Článek uzavírá nabádáním: »Nebojte se fotografovat. Budete-li se mýlit upřímně, není to smrtelný hřích!«

[62] J. Šmok - »Konec strašidel«, in ČsF 6/1953, str. 63.

[63] Tamtéž.
[64] Fotografii »Návrat« nařknul Jaromil Jireš ještě v r. 1954 z obávaného naturalismu a formalismu (ČsF 2/1954, str. 23), snímek »Výroba punčoch« pak zkritizoval kterýsi pracovník textilního průmyslu a člen fo-

tokroužku.

[65] Ze strany čtenářů bylo dokonce voláno po uveřejňování aktů, odpovědí jim však bylo negativní stanovisko redakce. Stěžejní místo zaujímala stále fotografická momentka.

[66] Zásluhu na tom měl Václav Jírů, jenž byl zároveň šéfredaktorem RF.

[67] E. Einhorn: »K aktuálním otázkám současné fotografie«, in ČsF 1/1960.

[68] J. Jeníček - RF 2/1960.

[69] V. Jírů - »K současným otázkám čs. fotografie«, in RF 1/1960, str. 3.

[70] J. Šmok - »Je něco nového ve fotografii?«, in ČsF 1-4/1958, str. 11.

[71] Viz např. též některé filmy přelomu 50. - 60. let. Humanismus se silně projevil rovněž v literatuře té doby.

[72] Jedná se o výstižný název výstavy mladé generace fotografů - Diase, Hucka, Bartůška, v roce 1960.

[73] Jakoby v tom byla paralela k vývoji ve společnosti, kde se rovněž v řadě oblastí začalo o věcech diskutovat.

[74] Reportáží je zde v zásadě myšlena v zásadě »živá« momentní fotografie.

[75] K.O.Hrubý - »Hovoříme o reportážní fotografii«, in ČsF 11/1957, str. 124.

[76] Nelze vyloučit, že K.O.Hrubý začal fotografovat na Liptově dokonce o něco dříve než M. Martinček.

[77] Amatéři tyto práce uplatňovali hlavně na soutěžích salónního typu, které se od 60. let začaly u nás množit. Byla to vlastně také součást rozvoje institucionální stránky fotografie, zde tedy amatérské, která byla u nás (také vlivem podpory »lidové tvořivosti« v 50. letech i díky specifickým podmínkám) velmi silná.

[78] Např. »Pláž«, »Panika«, »Větrný den«...aj.

[79] Vezměme si např. sféru časopisů, zejména literárních - Světová literatura, Literární noviny, Kulturní tvorba.

[80] Konec 60. let neznamenal zlom jen pro nás, ale i pro obecní duchovní vývoj lidstva.

[81] Někdy bývá tento proud nazýván též novou vlnou.

[82] Výrazně zasáhla též generace filmařská, začínající svou dráhu v té době.

[83] Jeho kolegové vzpomínají, že byl vždy iniciátorem všeho dění.

[84] In ČsF 8/1975, str. 348.

5. Shrnutí

[1] Jakési amatérské zaujetí až »čistota« ve vztahu k fotografii je u něj patrná po celou dobu. Příčinu můžeme vidět i v tom, že ve 40.letech, kdy se jeho fotografická osobnost začala utvářet, nelze o profesionalismu a amatérismu jako kategoriích jednoznačně mluvit.

[2] To odpovídalo tendencím fotografie 40.let, která pod vlivem vnějších podmínek přesunula svůj zájem od předchozí univerzalisticky podbarvené problematiky k námětům parciálnějšího charakteru.

[3] Na přelomu 40. a 50.let Hrubý reportérsky spolupracoval v Květech s Josefem Proškem (ten zde působil asi do r.1956). O Proškovi byla mimochodem nedávno dokončena diplomová práce na FAMU, autorkou je Jana Smahelová.

[4] Prostředí využíval i pro svou »volnou« tvorbu.

[5] To se týkalo hlavně omezení tematické oblasti.

[6] Svědčil o tom jeho původní archív. I po selekci čítá dnes archív MZM asi na 10 000 negativů.

[7] Vyjímku tu snad tvořil jen Josef Sudek.

[8] I tím, že se zabýval též krajinou jako Hrubý, i když jiného charakteru (vysokohorská).

[9] Slovenský fotograf K.Kállay se zabýval stejně jako Hrubý pracovními náměty; v l.1956-66 pracoval na sérii »Hutníci«.

[10] Hrubého krajiny zůstávají věcné, netendují k symbolizování jako např. krajiny Slováka Ferdinanda Valenta z konce 60.let.

[11] Nehledě na to, že se s postupem doby mohl měnit.

[12] Kompozice tu souvisela s problematikou výřezu, jíž Hrubý věnoval také pozornost.

[13] V tomto se zřejmě lišil od druhého pedagoga fotooddělení SUPŠ Oldřicha Staňka, který striktně dbal na fotografickou techniku u svých žáků.

[14] Narážím zde na první recenzi výstavy Jana Svobody, osobitého zjevu naší fotografie 70.let, z níž je patrné, že Hrubý nepochopil Svobodovy snímky zejména vzhledem k jejich »šedivému« tonálnímu zpracování, který byl autorovým záměrem. Při recenzi pozdější výstavy bylo už Hrubého hodnocení příznivější. (Viz ČsF 2/1969 a 8/1975)

LITERATURA :

Ambroz M.: Nové tendence v čs.fotografii 70.let, FFMU Brno 1984
Baran L.: Fotografie - moderní obrazový projev, Praha 1971
Blažek B.: Dagmar Hochová, Praha 1984
Doležal F.: Thema v nové fotografii, Praha 1952
Dufek A.: Čs.fotografie 1957-67, úvod ke kat. MG Brno 1969
Dufek A.: Čs.fotografie 1971-72, úvod ke kat. MG Brno 1973
Fárová A.: H.C.Bresson, Praha 1958
Fárová A.: Jiří Jeníček, Praha 1962
Gil I.: Nástin vývoje české poválečné fotografie , FAMU Praha 1971
Gregorová A.: Fotografická tvorba, Martin 1977
Hájek K.: kat.výstavy, Brno 1960
Hák M.: Očima svět kolem nás, Praha 1947
Herman K.: Nové cesty fotografie, Praha 1948
Hrubý K.O.: Brno, Brno 1951
Hrubý K.O.: Život a krásu, Brno 1952
Hrubý K.O.: Brno, Brno 1955
Hrubý K.O.: Jižní Morava, 1958
Hrubý K.O.: Brno, Brno 1961
Hrubý K.O.: Brno v fotografijach, Brno 1961
Hrubý K.O.: Vysočinou po řece Jihlavě a dál od jejích břehů, 1962
Hrubý K.O.: Hodonínsko, 1962
Hrubý K.O., Budík M.: Brno, Brno 1964
Hrubý K.O.: Valašská suita, 1966
Hrubý K.O., Budík M.: Brno, 1968
Hrubý K.O., Reichmann V.: Brno, 1969
Hrubý K.O.: Brno dnes a zítra, 1973
Hrubý K.O., Hinšt A.: Krajinářská fotografie, Praha 1974
Hrubý K.O.: Kraj plný slunce, 1977
Hrubý K.O.: Jižní Morava, 1977
Hrubý K.O.: Brno - proměny města, 1982
Jeníček J.: Fotografie jako zření světa a života, Praha 1947
Jeníček J.: Úvahy o fotografii, Praha 1947
Jičínský K.: Česká fotografie 1939, Praha 1939

Jírů V.: O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii, Praha 1954
Klimpl P.: Česká amatérská fotografie 1945-89, (kat.) Praha 1989
Koblic P.: Žánr - fotografie výjevů, Praha 1931
Kolář J.: Miroslav Hák, Praha 1959
Kříž J.: Emila Medková, Praha 1965
Linhart L.: Mezinárodní fotografie 1958, Praha 1959
Linhart L.: Umění je život a tvorba, Praha 1962
Macků J.: Mezinárodní fotografie1962, Praha 1964
Mašín J.: Čsl.fotografie, Praha 1965
Morávka Š: Fotografické videnie, Bratislava 1966
Šedý V.: Nové tendence ve fotografii 70.let, FAMU Praha 1983
Šmok J.: K estetike fotografie, Bratislava 1965
Šmok J.: Problematika fotografie, Praha 1966
Šmok J.: Úvod do teorie fotografického obrazu, Praha 1972
Tausk P.: Přehled vývoje čs. fotografie od r.1918 po naše dny, P.1986
Vavroušek P.: Česká sociální a dokumentární fotografie 1945-81, FAMU Praha 1986
Zykmund V.: Umění, které mohou dělat všichni?, Praha 1964

Časopisy:

Československá fotografie (ČsF) - 1946-48
Nová fotografie (NF) - 1950-52
Československá fotografie - 1953-...
Revue výtvarné fotografie (RF) - 1957-...
Fotografický obzor - 1944-49
Die Fotografie (NDR) - 1963-65
Amateurfotografie VDAV (SRN)
Květy
Literární měsíčník
Věda a život

DODATKY

Samostatné výstavy: /výběr/
- 1953 - Plzeň (ZK ROH)
- 1959 - Brno (Dům pánů z Kunštátu) - kat.
- 1960 - Dačice
- 1962 - Uherské Hradiště (OKS)
- 1967 - Ostrava (Fotochema)
- 1970 - Uherský Brod - kat.
- 1978 - Hodonín (Galerie výtvarného umění) - kat.V.Židlický
- 1986 - České Budějovice (Galerie nahoře) - letáček
- 1988 - Třebíč (OKS) - letáček

Účast na kolektivních výstavách: /výběr/
- 1949 - výstava čs.fotografie na II.festivalu plastiky Sopoty
- 1952 - výstava fotosekce SČSVU (Praha, Palác Dunaj)
- 1953 - výstava SČSVU v Budapešti
- 1954 - Krajská fotografická výstava Brno
- 1956/57 - putovní výstava čs.fotografie v SSSR (Moskva, Leningrad, Riga, Kijev)
- 1957 - Krajská výstava LUT Brno
- 1958/59 - 1.mezinárodní výstava světové fotografie Bratislava, Praha
- 1959 - výstava fotosekce SČSVU (Praha, Galerie Čs.spisovatel)
- 1961 - výstava Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie (Brno, Dům pánů z Kunštátu)
- 1965 - Fotografické seriály (Brno, Dům pánů z Kunštátu)
- 1967 - skupina VOX (Brno, Dům pánů z Kunštátu) - kat.Z.Křapa
- 1967 - skupina VOX (Uh.Hradiště, Slovácké muzeum)
- 1967 - skupina VOX (Ostrava, Fotochema)
- 1968 - skupina VOX - výstava Svět absurdit (Luhačovice, kolonáda)
- 1969 - skupina VOX - repríza výstavy Svět absurdit (Hodonín)
- 1969 - skupina VOX (Cheb, Chebské muzeum)
- 1969 - skupina VOX (Ostrava, Fotochema)
- 1969 - skupina VOX (Brno, DKO)
- 1970 - výstava k 20.výročí trvání časopisu ČSF (Praha)
- 1970 - skupina VOX (Brno, Dům pánů z Kunštátu) kat.
- 1972 - skupina VOX (Warszawa, Galerie ZPAF)
- 1973 - výstava fotooddělení SUPŠ Brno (Brno, Dům pánů z Kunštátu) kat.
- 1973 - Čs.fotografie 1971-72 (Brno, Moravská galerie) kat.A.Dufek
- 1973 - 100 let české krajiny
- 1976 - přehlídka české a slovenské fotografie »Srdcem a rozumem« (Praha - Staroměstská radnice, Bratislava - GHMB) kat. V.Jírů,M.Vojtek
- 1978 - Pracovní motivy v čs.fotografii (GVU Hodonín) kat.V.Židlický
- 1984 - 60.let SUPŠ Brno (Brno, Dům umění) - kat.
- 1986 - Moravská vesnice v pol. 20.století (putovní výstava MM Brno)
- 1989 - Slovensko českým objektívom (B.Bystrica, Galéria F)
- 1989 - Současná čs. fotografie, výstava ke 150.výročí fotografie

(Praha, Valdštejnská jízdárna)

- 1989/90 - Fotografie absolventů a pedagogů SUPŠ Brno (Brno- Dům umění, Cheb-G4, Bratislava-VSF, Boskovice-knihovna) - kat.R.Muselík
- 1990 - stálá expozice Moravského muzea »Lidová kultura na Brněnsku« v Brně-Líšni

Účast na mezinárodních fotografických salónech: /výběr/

- 1948 - Londýn
- 1949 - Nottingham, Boston, Brusel, Stockholm, Vancouver, Rio de Janeiro
- 1950 - Brusel, Antverpy, Oklahoma, Madras, Rio de J., Vancouver, Nový Zéland
- 1951 - Kodaň, Brusel, Antverpy, Menneapolis, Santiago de Chile, Czestochowa, Pittsburg, Rochester, Washington, Rio de J.
- 1952 - Tokio, Bristol, Rochester, Antverpy, Buenos Aires, Bombay, Birmingham, Luxembourg, N.York, Stockholm
- 1953 - Rochester, Blackpool, Glasgow, Boston, Chicago, Vancouver, Dillí, Washington, Vídeň, Antverpy
- 1954 - Antverpy, Birmingham, Buenos Aires, Gent, Chicago, Melbourne, Bristol
- 1955 - Auckland, Calais, Havana, Rochester
- 1956 - Melbourne, Kodaň, Varšava
- 1957 - Budapešť, Bombay, Frankfurt, Moskva, Varšava
- 1958 - Beograd, Cherbourgh, Melbourne, Nantes, Sydney, Chicago, Montevideo
- 1959 - Amsterdam, Buenos Aires, Indie
- 1960 - Kolín nad Rýnem, Modena, Charleroi
- 1961 - Bordeaux, Mnichov
- 1962 - Buenos Aires, Bordeaux, Lublin
- 1963 - Vídeň
- 1964 - Buenos Aires, Bordeaux
- 1965 - Přelouč, Bordeaux
- 1966 - Bordeaux, Kodaň
- 1967 - Szamotuły (Polsko)
- 1968 - Aigle, Buenos Aires, Vsetín, Beograd, Linec
- 1969 - Bukurešť
- 1970 - Barreiro (Port.)
- 1971 - Bordeaux
- 1973 - Bordeaux
- 1974 - Heidenheim

Bibliografie (medailony, tvůrčí profily):

- Vladimír Hrouzek - »K.O.Hrubý«, in ČsF 6/59
- -ma- (=Jiří Macků) - »K.O. - 50. - O.K.«, in ČsF 5/66, s.190-1
- Václav Jirů - »K.O.Hrubý jako krajinář«, in RF 3/67, s.30-1
- Václav Zykmund - »Brněnská tvůrčí skupina VOX«, in RF 1/70, s. 27-8
- Václav Jírů - »K.O.Hrubý - osobnost čs.fotografie«, in Literární

měsíčník 2/76, s.92
- Václav Jírů - »Fotograf se srdcem novináře«, in ČsF 7/76, s.306
- K.Soukup - »Šest singlů K.O.Hrubého«, in ČsF 1/77, s. 13
- Ladislav Šolc - »K.O.Hrubý - 70 let«, in RF 2/86, s.55
- Roman Muselík - »K.O.Hrubý známý neznámý«, in Moravské noviny (příloha) 6/91

Informace:

- - »Výsledek soutěže ČSKFA v Praze pro rok 1946«, ČsF 3/47, s.34-5
- -Va.- - »Členská výstava KFA v Brně«, ČsF 4/47, s.60
- L.Linhart - »Obsah a vyjádření krajiny v nové fotografii«, NF 4/51
- - NF 10/51, s.218
- (kl) - »Výstava fotografů-výtvarníků«, ČsF 1/53, s.10
- - výsledky soutěže v ČsF 9/53, s.104
- Jaromil Jireš - kritika fotografií v ČsF 2/54, s.23
- V.Jírů - »Krajská fotografická výstava v Brně«, ČsF 5/54
- K.Kata - »Maďaři hodnotí práci našich fotografů-výtvarníků«, ČsF 7-8/54, s.91
- V.Jírů - »O realistický a krásný portrét pracujícího člověka«, ČsF 11/54, s.130
- - »Soutěž reportážní fotografie«, ČsF 11/55, s.130
- V.Jírů - »Nad letošním ročníkem čs.fotografie«, ČsF 12/55, s. 134
- V.Jírů - recenze knihy Brno, ČsF 7/56, s.84
- L.Linhart - »Výstava čs.fotografie v SSSR«, ČsF 1/57, s.2
- J.Macas - ohlas na článek K.O.H., RF 4/60, s.22-3
- V.Zykmund - v RF 2/61, s.13,15-16
- V.Zykmund - »Komunistická fotograf. avantgarda a sociální fotografie« (rec.výst.), ČsF 7/61, s.97
- - v RF 3/61, s.72
- - v RF 4/61, s.29
- J.Macků - »Tři obrazové knihy« (rec. knihy Brno 61), RF 4/61, s.68
- W.Hütt - »Leser sandten ein«, Die Fotografie (NDR) 1/63, s.34
- J.Macků - »Fotografie vypravují« (rec.knihy Vysočina), ČsF 4/63, s.130
- - SUPŠ Brno, ČsF 6/68, s.231
- K.Dvořák - odpověď na recenzi K.O.H., ČsF 4/69, s.157
- -dvk- - »Svět absurdit«, ČsF 6/69, s.266-7
- K.Dvořák - »Proměny a obrazy«, ČsF 7/70, s.301
- K.Dvořák - »Proměny a obrazy«, ČsF 9/70, s.397
- (-mp-) - rec. na výstavu Hudební variace, ČsF 11/70, s.484
- V.Zykmund - »Fotografie a společnost«, ČsF 2/71, s.64
- V.Zykmund - »Fotografie a společnost«, ČsF 4/71, s.160
- V.Zykmund - »Fotografie a společnost«, ČsF 6/71, s.256-7
- (-AH) - »Liptovská rapsodie«, ČsF 5/72, s.206
- K.Dvořák - »Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii«, ČsF 11/72, s.488
- A.Dufek - »Čs.fotografie 1971-72«, RF 4/73, s.63
- K.Dvořák - »Motiv práce a pracovní prostředí ve fotografii«, ČsF 7/73, s.294-5
- (-jl-) - »Mladá generace a SUPŠ v Brně«, ČsF 9/73, s.388-9

- K.Dvořák - »Brněnské nebe plné znamení«, ČsF 12/73, s.536
- J.Macků - recenze na knihu Krajinářská fotografie, RF 3/74, s.77
- (V.J.) - »Procházky po výstavách«, ČsF 10/74, s.449
- L.Baran - v ČsF 5/76, s.212
- K.Dvořák - »Motivy z prostředí práce«, RF 1/1977, s.5-11
- V.Jírů - »Čs. poválečná fotografie a její podíl na utváření nové skutečnosti«, RF 1/80, s.6-7

Vlastní články a recenze:
- »Fotografie průmyslového prostředí«, in ČsF 6/1948, s. 81
- »Zkušenosti z mé fotografické praxe«, in Nová fotografie 2/1952, str. 16-17
- »Výchova fotografů - výtvarníků v brněnské škole uměleckého průmyslu«, in ČsF 1/1953, str. 9
- »Rumunsko očima fotografa«, in ČsF 7/1956, str. 80 - 81
- »Hovoříme o reportážní fotografii«, in ČsF 11/1957, str. 124
- »Fotografie na Škole uměleckých řemesel v Brně«, in ČsF 1/1959, str. 7-...
- «Proti pohodlnosti a povrchnosti ve fotografii (Jak fotografují Brněnští) RF 1/60, 22 - 5
- »Bohuslav Burian«, in ČsF 8/1960
- »Krajina ve fotografii«, in RF 3/1961, str. 22
- »Když fotografují manželé /V. a S. Skoupilovi/«, in RF 1/1962, s. 72 3
- »O brněnském kabinetu«, in RF 2/1963, str. 9
- »Fotografie na brněnském veletrhu«, in RF 2/1964, str. 36
- »Post aus Brno«, in Die Fotografie (NDR) 2/1965, str.48-50
- »Nůžky, lepidlo a trochu fantazie«, in RF 4 /1967, str. 40 41
- Skupina NIPP - recenze, výst. in ČsF 5/68, str. 173
- Švédská skupina Tio Fotografer - rec., in ČsF 7/68, s. 253
- V. Reichmann - rec., in ČsF 12/68 ms. 451
- J. Pikous - rec., in ČsF 1/69, s. 20
- Jan Svoboda rec., in ČsF 2/69, s. 61
- R. Štursa - rec., in ČsF3/69, s. 109
- J. Kohoutek /DOFO/ - rec., in ČsF 4/69, s. 157
- Jiří Erml - rec., in ČsF 5/69, s. 221
- Fotosbírka MG - rec., in ČsF 6/69, s. 260
- Jiří Sever, L. Dietrich - rec., in ČsF 7/69, s. 293
- ohlas na čl. K.Dvořáka, in ČsF 7/69, str.306-7
- Cesare Colombo - rec, in ČsF 11/69, s. 509
- Fotografové Sm kraje - rec., in ČsF 12/69, s. 548
- »Nad snímky J. Pilky, o fotograf. portrétu a j. věcech«, in Rf 1/70, s. 28
- AMFO - rec., in ČsF 1/70, s. 20
- »O fotografii a fotografování v rozhlase«, in RF 2/70, s. 6
- B. Davidson, D. Hum, B. Uzzle - rec., in ČsF 3/70, s. 127
- »Na pomezí snu a skutečnosti«, in RF 4/70, s. 14-...
- »Porotci k národní výstavě«, in ČsF 4/70, s. 164
- F. Dvořák - rec., in ČsF 4/70, s. 173
- V. Reichmann - rec., in ČsF 5/70, s. 212

•Cykly a seriály - rec., in ČsF 6/70, s. 271
•Dvojice Hodonín - rec., in ČsF 11/70, s. 484
•Skupina Epos - rec., in ČsF 3/71, s. 125
•Jaroslav Vávra - rec., in ČsF 4/71, s. 177
•Skupina Profil - rec., in ČsF 5/71, s. 223
•J. Hradil - /slovní doprovod k foto/, in ČsF 6/71, s. 261
•Časopis VFF Bratislava - rec., in ČsF 6/71, s. 276
•Z nákupů MG - rec. ČsF 7/71, s. 292
•10 mladých fotografů rec., ČsF 8/71, s. 365
•Ivo Přeček - rec., ČsF 11/71, s. 511
•AMFO 71 - rec., ČsF 1/72, s. 14
•Polská fotografie, M. Jodas - rec., ČsF 2/72, s. 65
•L. Novák - rec., ČsF 5/72, s. 206
•Národní přehlídka 72 rec., ČsF 6/72, s. 257
•Varšavský fotografický spolek - rec., ČsF 7/72, s. 303
•Z. Švábová - rec., ČsF 8/72, s. 342
•»Škola výtvarné fotografie«, in ČsF 9/72, s. 388 - 90
•»O krajině«. RF 1/73, s. 14
•Fotomax - rec., ČsF 1/73, s. 5
•»Jaký snímek na titulní stranu? /anketa/ - RF 2/73, s. 61
•Sovětská meziválečná fotografie - rec., ČsF 3/73, s. 111
•I. Gil, P. Štecha - rec., ČsF 4/73, s. 149
•Škola výtvar. foto - rec., ČsF 6/73, s. 256
•Matti Saanio - rec., ČsF 8/73, s. 353
•VII.Fotofórum Ružomberok - rec., ČsF 1/74, str. 14
•Miroslav Stibor, Mladá generace - rec., ČsF 5/74, str.202-3
•Cykly a seriály - rec., ČsF 6/74, str.248
•»Diafon v Opavě a práce s diapozitivem«, ČsF 7/74, str.296-7
•Skupina Foton Třebíč - rec. ČsF 1/75, s. 6
•Ferdinand Valent - rec., ČsF 2/75, s. 55
•Václav Chochola - rec., ČsF 4/75, s. 150 - 1
•Jan Svoboda - rec., ČsF 8/75, s. 348 - 9
•Fotooddělení SUPŠ Brno, - rec., ČsF 10/75, s. 453
•Oldřich Pernica - rec., ČsF 3/76, str.116
•»Společenská angažovanost audiovizuálních forem«, ČsF 4/76, str.149
•KFmB, V. Žila - rec., ČsF 4/76, 164
•»K problematice audiovizuálních programů«, ČsF 3/77, str.100 - 1
•»K problematice audiovizuálních programů« II, ČsF 4/77, str.148 - 9
•Fomakluby - rec., ČsF 4/77, str.363
•Třikrát Brno - rec., ČsF 3/78, str.109
•R. Štursa - rec., ČsF 5/78, str.205
•Cykly a seriály - rec., ČsF 10/78, str.446
•»Institut výtvarné fotografie«, RF 3/78, str. 35

Otištěné fotografie: /výběr/

- *Československá fotografie (1946-48)* - 3/1947,11-12/1947,6/1948, 10-11/1948
- *Nová fotografie (1950-52)* - 2/1953, 3/1950, 4/1950, 6/1950, 1/1951, 4/1951, 5/1951, 6/1951, 7/1951, 10/1951, 1/1952, 2/1952, 4/1952, 6/1952, 7/1952, 8/1952, 9/1952,
- *československá fotografie (1953-...)*

2/1953, 3/1953, 5/1953, 7-8/1953, 9/1953, 10/1953, 11/1953, 12/1953, 1/1954, 2/1954, 3/1954, 6/1954, 7-8/1954, 12/1954, 2/1955, 3/1955, 5/1955, 6/1955, 9/1955, 11/1955, 2/1956, 5/1956, 7/1956, 9/1956, 11/1956, 7/1957, 10/1958, 4/1959, 6/1959, 12/1960, 10/1962, 2/1965, 8/1965, 5/1966, 8/1966, 3/1967, 6/1967, 6/1969, 7/1970, 2/1971, 4/1971, 6/1971, 9/1971, 7/1973, 6/1975, 7/1976, 1/1977

- *Revue výtvarné fotografie (1957-...)*

1/1958, 2/1958, 1/1959, 2/1959, 1/1960, 3/1960, 4/1960, 2/1961, 3/1961, 4/1961, 1/1962, 4/1962, 2/1963, 2/1964, 1/1965, 3/1965, 1/1967, 3/1967, 4/1967, 3/1968, 2/1969, 1/1970, 3/1970, 4/1970, 1/1971, 4/1972, 1/1973, 2/1973, 4/1973, 1/1974, 1/1977

- *Fotografický obzor (...-1949)* - 9/1944
- *Die Fotografie (NDR)* - 1/1963, 2/1965
- *Literární měsíčník* - 2/1976
- *Věda a život* - 10/1969
- *Odborář* - 17/1970
- *Sovjetskoe foto, Amateurphotographie VDAV (SRN), Bulgarskoje foto (1973), Svobodné Slovo, Rovnost, Svět v obrazech, Květy*

Obrazové publikace:

- Hrubý K.O.: Brno, Brno 1951
- Hrubý K.O.: Život a krásu, Brno 1952
- Hrubý K.O.: Brno, Brno 1955
- Hrubý K.O.: Jižní Morava, 1958
- Hrubý K.O.: Brno, Brno 1961
- Hrubý K.O.: Brno v fotografijach, Brno 1961
- Hrubý K.O.: Vysočinou po řece Jihlavě a dál od jejích břehů, 1962
- Hrubý K.O.: Hodonínsko, 1962
- Hrubý K.O., Budík M.: Brno, Brno 1964
- Hrubý K.O., Reichmann V.: Brno, 1969
- Hrubý K.O.: Brno dnes a zítra, 1973
- Hrubý K.O.: Kraj plný slunce, 1977
- Hrubý K.O.: Jižní Morava, 1977
- Hrubý K.O.: Brno - proměny města, 1982

Zastoupení ve sbírkách:

- Moravská galerie Brno
- Moravské zemské muzeum Brno (Etnografický ústav a odd. nových dějin)
- Svaz českých fotografů Praha

KATALOG FOTOGRAFIÍ

1. Most v Jundrově, 1940, MZM-neg.č. 117
2. Provazochodci, 1944, MZM-neg.č. 125
3. Chudá rodina, 1946; 37,5x30; MG 9828
4. Dřevorubci, 1942, MZM-neg.č. 118
5. Portrét, 1942; 40x30; v majetku MG od r.1990
6. Bez názvu, 1943; 40x30; v majetku MG od r.1990
7. Luftschutz Brno, 1943/44, MZM-neg.č. 123
8. Sklizeň trnek, 1948; 29,5x36; MG 7093
9. Horal, 1949; 37x29; MG 9818
10. Starý horal, 1950; 37,3x29,6; MG 9830
11. Oprava, 1946; 40x30; v maj. MG od r.1990
12. Spolupráce, 1946; 36,5x30,7; v maj. MG od r.1990
13. Na jatkách, 1947; 28x39,5; v maj. MG od r.1990
14. Z cihelny, 1946; 37x29; MG 7081
15. Polsko, 1948; 36,5x28,5; MG 9823 *2
16. V kovárně, 1948; 38x29,3; MG 7083 *5
17. Nové potrubí, 1949; 36x29; MG 9822 *9
18. Fantastické město, 1949; 27x37; MG 9835 *3
19. Konfrontace, 1948; 30x38; MG 7092
20. Návrat, 1945; 30x39; MG 9831 /
21. Vánice, 1949; 30,3x38,4; SČF 646 *2
22. Černý trh, 1948; 39x30; MG 9824 *1
23. Taneční mistr, 1948; 28,8x38; MG 9826 *2
24. Krajina u Váhu, 1948; 30x40; MG 7076 *4

25. Ostrava, 1947; 37x30,5; MG 7082

26. Na pile, 1950; 37,5x29,7; MG 7084 *5/

27. Dřevaři, 1953; 34,7x30,3; MG 9821 *1/

28. Slepý řemeslník, 1950; 37x30; MG 9829 *2

29. Kouzelník, 1953; 36x29,5; MG 9827 *2

30. Po šichtě, 1952; 37,5x29,5; v maj. MG od r.1990 *1

31. Deštivý den, 1951; 29,3x36,5; MG 9832 *1/

32. Před 1.májem, 1954; 35,8x29,5; MG 9825

33. Vytrvalý pracovník, 1955; 35x30; MG 9833 *2

34. Montéři, 1959; 30,3x34,6; SČF 639

35. Kritizovaní..., před 1959, 17,8x17,2; SČF 565 /

36. ...a kritik, před 1959; 17,8x22,2; SČF 566 /

37. Vesničtí politikové, 1957; 29,5x36; MG 9820

38. Diskuse, 1958; 29,8x37; MG 7098

39. Poledne, 1958; 25,5x40; MG 7099 *1

40. Funebrák, 1960; 29,7x37,4; MG 7103

41. Velikonoce, 1961; 30,5x38; MG 7104

42. Úkoly, 1959; 28x40; MG 7104

43. Po hostině, 1958; 28x40; MG 1938

44. Noční hlídač, 1961; 28,3x39,8; SČF 640

45. Poslední tramvaj, 1958; 30,5x36,5; MG 7300 *3

46. Těžké dny, 1957; 36,5x30; MG 7095 /

47. Mrtvé dítě, 1957; 36x29,7; MG 7096

48. V kostele, 1957; 29,5x35,5; MG 9819

49. Rozsévač, 1947; 30x37,5; SČF 652

50. Louky v horách, 1950; 29,8x33,5; MG 7077

51. Liptovská krajina, 1959; 28,5x38; MG 9836

52. Pruhovaná krajina, kolem 1960; 15,3x23,8; SČF 1755

53. Sklizeň, 1958; 28x40; SČF 654

54. Horské seno, kol.1960; 17,9x22,8; SČF 1756

55. Stalingradské hutě, 1956; 38,5x29; MG 7085 *1

56. Ostrava, 1963; 37,5x30,2; MG 7088

57. Ostrava, 1963; 38x29,8; MG 7087

58. Pláž, před 1968; 35,8x30,3; SČF 4476 *1

59. Most, 1961; 36x30,3; MG 1939

60. Větrný den, 1963; 39x28,5; MG 8271 *1

61. Panika, po 1960; 23,9x17; SČF 554 *1/

62. Plískanice, před 1968; 36,9x30,6; SČF 4477 *1

63. Scéna z ulice, 1960; 40,1x28,7; SČF 641 *1

64. Rvačka, 1960; 32x27; MG 7102

65. Na mostě, kolem 1960; 20,7x39,3; SČF 557 *1

66. Galerie, 1962; 40x28,5; SČF 647

67. Důchodci, 1962; 20,5x40,5; MG 7105

68. Tanečnice, kol.1965; 22,5x18,1; SČF 553

69. Bubeník, 1966; 40,1x27,6; SČF 644

70. Muž se psem, 1964; 30x38; MG 7106 *1

71. Zpověď, 1964; 28x40; MG 7107 /

72. Zpověď, 1970; 29,7x38,3; MG 5074

73. U piva, kol.1965; 30,3x37,6; SČF 572

74. Vánoce I, před 1968; 16,1x24; SČF 549 *2/

75. Vánoce II, 2.pol.60.let; 22,5x18,1; SČF 550 /

76. Montáž, 1956; 23x18; SČF 583 /

77. Pohádky III, před 1967; 18,2x22,2; SČF 575

78. Jaro, 1965; 28,6x38,6; SČF 642

79. Civilizace, 1967; 37,5x30,3; SČF 648 *1/

80. Továrna, 1969; 30,3x38; SČF 638 /

81. Bez názvu, 1968; 37,3x30,4,; SČF 673

82. Gymnastika, 1967; 30x38; MG 9834 /

83. Portrét II, kol. 1970; 16,6x23,9; SČF 556 /

84. Černá komtesa, 1967; 38x30; MG 9817

85. Madona z JZD, 1970; 28x40; MG 5075 *1

86. Nevěsta, 1967; 28,2x40,4; SČF 674

87. Pohoštění, 1967; 29,8x36; MG 7097

88. Pohřeb, 1971; 30,3x34,1; SČF 645

89. Staré ženy, 1972; 27,5x39,5; MG 9816

90. Jarní krajina, 1960; 28,5x39; MG 9837 /

91. Vinice u Zlechova, před 1962; 18x22,4; SČF 562 /

92. Ze seriálu »Poezie polí«, 1964; 30,4x37,3; SČF 669

93. Pole a mraky, kol.1967; 30,3x37,4; SČF 567 /

94. Jihomoravská krajina, 1970; 24x40; SČF 653

95. Slovácká krajina, 1970; 26x39,7; MG 7080

96. Horská pole, 1967; 37x36; MG 8270

97. Krajina, 1968; 36x28; MG 9838

98. Jarní pole, 1972; 27,9x39,7; MG 9815

99. Valašsko, 1968; 28x40; MG 7079

100. Horská krajina, 1968; 30,2x38; SČF 670 *1

101. Zimní lesy, kol.1970; 19,6x18,2; SČF 558

102. Podzimní sady pod Pálavou, kol.1970; 22,3x18; SČF 574

103. Pahorek, 1972; 28x40,3; SČF 658

104. Detail kola, kol.1970; 22,7x18,3; SČF 581

105. Střecha, kol.1967; 22x18; SČF 563

106. Bezhlaví muži, 1974; 28x39,5; v majetku MG od r.1990 *1

107. Den praní, 1970; 28x40; SČF 667

108. Oči, 1976; 37,5x30; v maj.MG od r.1990

109. Hrobník, 1972; 27,8x39,8; MG 7110

Poznámky k jednotlivým fotografiím, týkající se jejich vystavení či otištění:

*Fotografie označené * byly vystaveny na některém z mezinárodních fotografických salónů v zahraničí nebo u nás. Číslice označuje počet prezentací, ověřitelný na zadních stranách fotografií podle nálepek či razítek.*
Otištění doložená v odborných časopisech příp. jiných periodikách: (fotografie jsou v katalogu označeny /)

20. ČSF 2-1954
26. ČSF 3-1953 (varianta), Moravské noviny 6-1991
27. ČSF 1-1954 (pod názvem Svoz dřeva)
31. Moravské noviny 6-1991
35. ČSF 6-1959
36. ČSF 6-1959
46. ČSF 8-1965
61. RF 3-1965
71. Moravské noviny 6-1991
74. RF 2-1969, RF 4-1972
75. RF 4-1970
76. RF 2-1978 j.m.
79. Odborář 17-1970
80. ČSF 2-1971, 7-1976
82. ČSF 6-1969
83. RF 2-1973
90. ČSF 3-1967 (pod názvem Orba v podhůří)
91. RF 1-1962
93. Moravské noviny 6-1991

Použité zkratky:
MG=Moravská galerie
MZM=Moravské zemské muzeum
SČF =Svaz českých fotografů